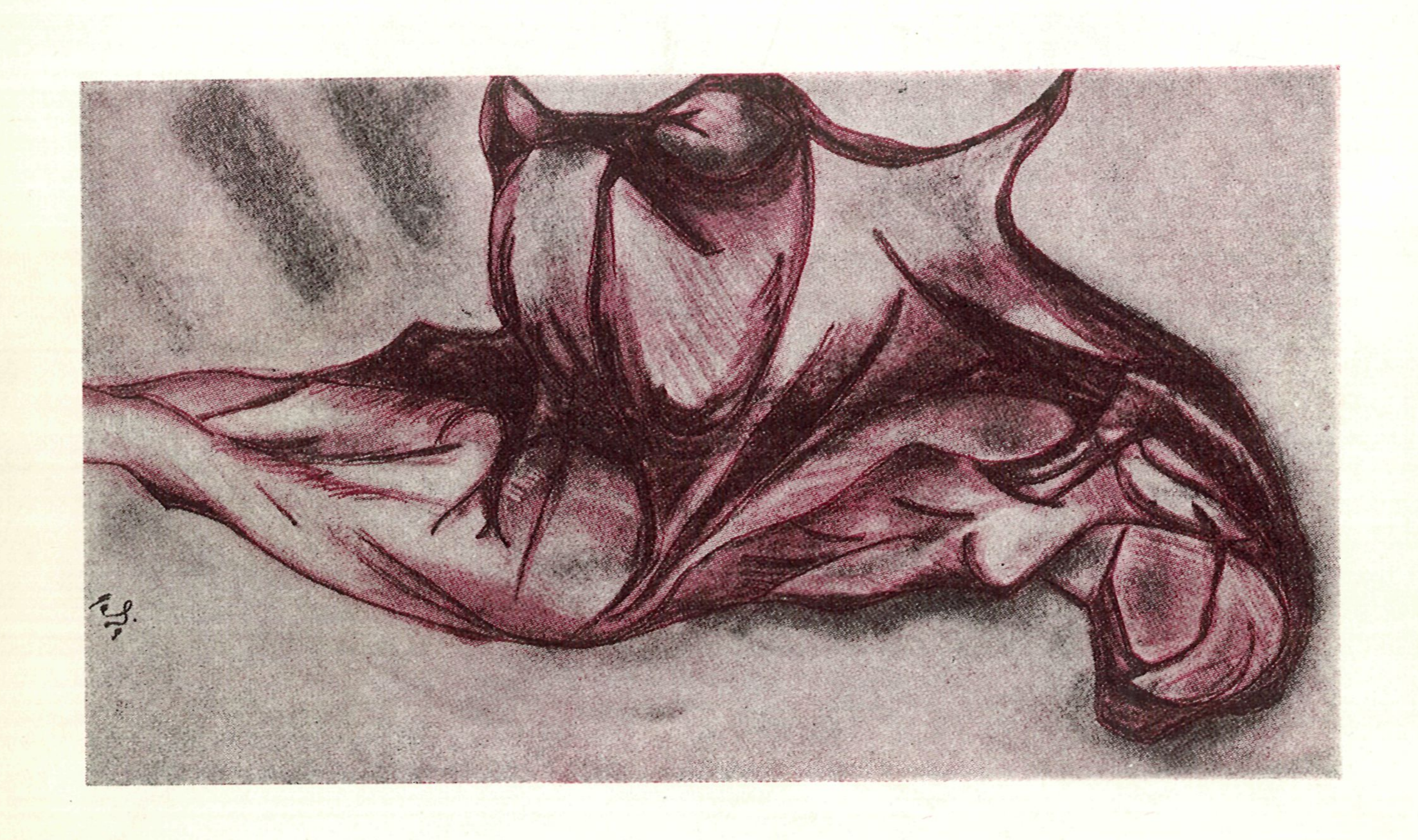
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 295

ENERO 1975

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

295

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA:

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 295 (ENERO 1975)

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Cubierta: NADIA CONSOLANI.

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO

CRONOLOGIA *

1924. Nací un 5 de octubre en Santiago, en una casa con jardín, en la zona residencial de Providencia (292 avenida Holanda), que por aquel tiempo sólo consistía en unos cuantos chalés esparcidos por el campo. Mi padre era un joven médico con más pasión por las carreras de caballos y los juegos de barajas que por su profesión. Esto dio como resultado el que cualquier medio visible de ganarse la vida resultara más bien escaso. Mi madre, una mujer bonita y graciosa, de alguna manera lograba hacer frente a la situación. Pertenecía a la rama de *ovejas negras* de una familia de *nouveau riche*, propietarios del periódico *La Nación*, donde mi padre y los hermanos de mi madre habían logrado buenas colocaciones. Poco antes de que yo naciera se incorporaba a la familia Teresa Vergara, sirvienta que la familia de mi padre había proporcionado para ayudar en las preocupaciones domésticas, más bien irregulares, de mi madre. Inmediatamente de llegar se hizo cargo de todas las cosas de la casa, o, para ser más claro, se hizo cargo de mí. Sus hermanos, primos y sobrinas han sido nuestros cocineros, jardineros y sirvientas, viviendo en total simbiosis con mi familia durante medio siglo. Nadie en la familia se preocupó nunca por enseñarle a leer a Teresa Vergara, que aún vive con mis padres en la misma casa donde nací.

1927. Nació mi hermano Gonzalo. Este hecho despertó mis celos, pues relacioné su aparición en escena con mi abandono. La causa, sin embargo, había sido otra. Una telaraña de intrigas familiares, acarreando acusaciones de frivolidad, influyó para que mi *tío rico* despidiera a mi padre y sus cuñados de *La Nación*. El resultado no se dejó esperar y todos los hermanos indigentes de mi madre llegaron con esposas y prole a vivir en nuestra casa. Nuestra vida se transformó en lo que por aquella época se daba en llamar un estilo de vida «bohemio». Los juegos de cartas mantenían a todo el mundo

---

* Notas biográficas escritas en inglés por su autor. Traducidas al castellano por el poeta chileno Galvarino Plaza.

en vela hasta la madrugada, y la servidumbre, indignada, terminó por abandonar su trabajo, y toda la caterva de niños simultáneamente cayó enferma de tos ferina. Sin embargo, este caos parecía no ser motivo de preocupación, ya que nadie buscaba la forma de procurarse un empleo.

1929. Nos mudamos a una gran casa que tenía tres patios, situada en una zona antigua de Santiago, en la parte céntrica de la ciudad. En un acto previsor mi padre había decidido llevarnos a vivir con sus tres tías abuelas, tres tías viudas y ricas que se hallaban confinadas en sus camas y «solas en el mundo», aunque cada una viviera rodeada por su propia corte, formada de parientes y sirvientes. Mi padre iba a ser una especie de médico particular de la casa, y mi madre, un ama de llaves glorificada o dama de honor —naturalmente, a la larga seríamos los únicos herederos de todos sus bienes—. Pero no hubo tal suerte. Mientras tanto, esas viudas de avanzada edad proporcionaban a mi padre un *limousine* con chófer y el suficiente dinero para agasajar al enjambre de primos, amigos y parientes necesitados —ahora, en su mayor parte, provenían de su lado familiar— que venían a adular con el firme propósito de ganarse las simpatías de las tías enfermas. Padre se había procurado una Victrola, con caja de nogal estilo gótico, y compró un montón de discos de Wagner —la primera música que se me hizo escuchar—. Este lujoso artefacto servía para demostrar a la familia de mi madre que podíamos arreglárnoslas perfectamente bien sin su protección.

1931. Nació mi segundo hermano, Pablo. Nos llevaron a Gonzalo y a mí para ver la ópera rusa. Después, mi hermano y yo empezábamos a disfrazarnos para imitar personajes de ópera. Cada una de las viejas tías en el fondo de la casa tenía su propia habitación cerrada con llave. Siempre en procura de nuevos y fantásticos atuendos, mi hermano y yo solíamos violar la entrada a esas habitaciones para saquear los baúles. Recuerdo a mi hermano corriendo velozmente en su bicicleta y dando vueltas a la manzana vestido en su indumentaria de más éxito: bombachas de encaje y frac apolillado, rematado con un tocado de piel roja. Miss Merrington vino para enseñarnos inglés y sacarnos a pasear. Sugirió que me pusieran gafas y yo me sentí feliz con esta primera oportunidad que se me brindaba de poder sentirme *distinto*. Pronto, sin embargo, miss Merrington, cansada del desgaste y esfuerzos que le significaba el intentar civilizarnos, se marchó, yéndose a la ciudad de Antofagasta para enseñar inglés a una cierta niñita de apellido Serrano, a quien conocería treinta años más tarde y con la cual me casé. La joven y bella her-

mana menor de mi padre me llevó a ver la presentación de *Lohengrin*. Tocaba Mendelssohn y Beethoven en el piano, y secaba su pelo largo, liso y negro en el sol de nuestro patio; estaba enamorado de ella. De la parte más vital de mi educación se preocupó una de las sirvientas más jóvenes, quien me permitía explorar su anatomía mientras miraba con mucho interés las ilustraciones de Doré de una Biblia expurgada. Mi madre nos encontró ocupados en esa actividad cultural y despidió a la chica.

1932. Empecé a asistir a un colegio inglés, The Grange, en el cual iba a permanecer durante casi una década. Mi envío a ese colegio no fue el resultado de una cuidadosa selección, sino porque mi madre tenía una amiga cuyo hijo pequeño asistía allí y se veía tan lindo con su uniforme y gorra de franela gris. Me hicieron entender que mi deber como escolar era parecer por lo menos tan lindo como él. Desde el principio odié el colegio, especialmente los deportes competitivos con sus normas extrañas y excesivas de *fair play*, mantener la cara siempre alegre, y saber perder con buen ánimo. Mi rechazo temprano de esta primera «experiencia colectiva» puede haber determinado mi incapacidad de por vida para formar parte de grupos de cualquier clase: político, social o recreacional.

Aunque en el colegio me sentía desdichado, me reconfortaba pensar que todavía tenía mi casa. Allí volvía a la vida a troche y moche, a la sobrepoblación, a los disfraces, a la sensación de romances y viajes —la hermana de mi madre había vuelto después de haber sido abandonada por su amante desde un lugar rarísimo: ¡Java!— y el ambiente de pecado: papá no iba a misa los domingos porque, como decía el cura de la familia, tenía que visitar a sus pacientes, pero todos sabíamos que se iba al hipódromo.

En esta época mi pariente más fascinante era Cucho, el hijo loco de una de mis tías enfermas, quien, atendido por un fornido guardia del asilo, venía a pasar los miércoles con su madre. Cucho entonces tenía treinta años de edad y ocupaba su tiempo entre nosotros en muchas actividades entretenidas, tales como perseguir a nuestros gatos y meterlos en los cajones minúsculos de los *secretaires*. Cuando el guardia le lograba tranquilizar, le daban un libro, el cual él miraba con la lectura al revés, señalando cada grabado y riendo con orgullo mientras pronunciaba las únicas palabras que sabía: *«La locomotive..., la locomotive...»*

1933. Mi padre, en uno de sus momentos raros pero poco eficaces de preocupación, decidió que había demasiado disfraz y fantasía en la vida de sus hijos y que, para convertirnos en verdaderos

hombres, mi hermano y yo necesitábamos clases de boxeo. Se instaló un *ring* en un salón vacío y un profesor de boxeo, pequeño, viejo y apacible, entró en nuestras vidas. Se quedó con nosotros hasta el final de la década. Supongo que debo haber aprendido a boxear, pero no puedo estar seguro porque, después de mis experiencias en el *ring* de mi casa, siempre he tenido mucho cuidado de no meterme en líos. Nunca fue más tristemente malgastada la munificencia de los cuidados paternales. En las prácticas de boxeo con mi hermano menor, que era más alto y más fuerte que yo, sufría dolorosas derrotas dos veces a la semana, y empecé a odiar también mi casa. Opté por dejar de interesarme por mis trabajos en el colegio para despertar alguna reacción en mi padre, que se encontraba absorto en las destrezas físicas de mi hermano. Las mujeres de mi casa —intenté buscar consuelo en sus brazos— se habían tornado mucho menos indulgentes ahora que me iba haciendo hombre.

1935. Los deportes y trabajos horribles de la escuela me hacían tan desgraciado que fingí un dolor de estómago que me hizo guardar cama varios días. Con gran disgusto mío, se diagnosticó una apendicitis. En ese mismo instante perdí la poca fe que ya tenía en mi padre como médico, dado que había logrado engañarle con tanta facilidad. La operación me asustó: la primera de mis *maladies imaginaires* que concluyó en una mesa quirúrgica.

1936. En The Grange no recibíamos instrucción religiosa. En casa, es cierto, la religión era apenas más que un carnaval pintoresco. Mi padre era no creyente y a mi madre claramente le interesaba más el boato y superchería de la Iglesia que sus enseñanzas. En una ocasión nos llevó a las novenas en San Lázaro, donde todos disfrutamos del ritual, las vestiduras, la emoción, los cantos, el incienso y las flores. Debí hacer la primera comunión —tristemente abandonado a mi edad— y tuve permiso de la escuela para prepararme durante dos semanas, deliciosas, bajo la dirección de unos curas. Cuando me confesé me enteré de que la masturbación era un pecado, no un modo misterioso y totalmente privado de desahogo. Prometí nunca volver a hacerlo. Pero la noche anterior a mi comunión olvidé el juramento, pequé de nuevo, no confesé y tomé la comunión vestido de blanco, pero manchado por lo que sabía era un pecado mortal. Después de la ceremonia mi madre, como era de rigor, dio en casa una gran fiesta para celebrar «el día más feliz de mi vida». Sin embargo, todo el celo religioso de mis padres pareció extinguirse después de este último arrebato de entusiasmo. Como nunca me volvieron a molestar con la religión, seguía permitiéndome mi pequeño

pecado. Dejé de ir a la iglesia, comulgar y confesarme. De esta forma terminé por convertirme en un ateo inveterado. En el colegio esta sofisticada convicción me envolvía en un halo de gloria malvada y me ganó amigos más interesantes de los que había tenido hasta entonces.

1937. Comencé a leer obras de los clásicos aceptadas por la literatura infantil: Julio Verne, Salgari, Dumas, Feval, etc., pero debe de haber sido más o menos en esta época que di un vuelco total, empecé a leer otras cosas: las vidas de Wagner, Liszt, Chopin, Luis II de Baviera. Todos estos libros eran prestados por mi tía romántica que tocaba el piano, la cual también me dejó los novelistas de moda en la época: Sommerset Maugham, Huxley, Pearl S. Buck, Wasserman, Stefan Zweig y Margaret Mitchell. Una noche mi padre me sorprendió leyendo hasta tarde y me amonestó, previniéndome contra la tentación de dejarme llevar por la literatura porque destruiría mi carácter como había destruido el suyo. Había sido un lector sensible e inteligente —había leído a Freud y Proust en los primeros años veinte, cuando sus obras aparecieron en Chile por primera vez traídas por nuestros parientes que viajaban a París—, pero más tarde se puso perezoso y se contentó con aquellos libros conocidos que podía leer de nuevo a un nivel de menos exigencia mental: Balzac, *La guerra y la paz;* Stendhal, *Salambo,* que eran sus preferidos. Con su inconsistencia característica olvidó que me había aconsejado evitar la lectura y puso en mis manos aquellas novelas. Mientras tanto, en la escuela habíamos empezado a leer a Shakespeare; aproximadamente dos obras al año. Esto, más la contribución romántica de mi tía, y más aún los gustos literarios de mi padre, terminó por comprometerme para siempre con la literatura. Fue de él que cogí la locura, junto con una sensación fatal de culpabilidad relacionada con la lectura. Escribí una obra de teatro imitando *Hernani,* de Víctor Hugo, y lo ilustré. Como había profetizado mi padre, la literatura fue mi perdición.

1938. Como había sido esperado, en esta época habían muerto dos tías abuelas, pero inesperadamente no heredamos nada. Nos trasladamos de nuevo a la avenida Holanda, 292, ahora convertida en el corazón de un distrito elegante y de donde mis padres no volvieron a trasladarse jamás. Esa casa, y especialmente el jardín, que los cuidados de mi madre tornaron bello, se identifica en mis emociones como símbolo del encaprichamiento y encanto por las cosas que caracterizan a mi madre. Sólo cuando ese jardín ya no exista podré sentirme totalmente libre de toda atadura.

1939. La madre de mi madre volvió de Europa antes de empezar la guerra, y vino a vivir con nosotros. También se instaló en nuestra casa un tío soltero que dormía todo el día y salía por las noches. La casa con su sobrepoblación empezó a abundar en las intrigas de costumbre, y mi abuela, que durante mucho tiempo había ido enloqueciendo, pero sin que nadie lo notara, nos dio a todos una vida infernal. El proceso paulatino de su deterioro mental, entrelazado con relámpagos de memoria y tradiciones familiares hasta su muerte, diez años más tarde, es uno de los episodios que más me ha marcado en la vida, no por el hecho de querer a esta anciana, sino porque su locura enfocó con crueldad toda la ironía de la vida familiar y los horrores de envejecer y morir.

1940. Las cosas en la escuela empeoraban. En casa también. Odiaba estudiar, los deportes y a los profesores, y empecé a hacer novillos. Me pasaba largos días deambulando por los parques y las zonas de mala fama de la ciudad en busca de amistades furtivas de mundos que me eran totalmente ajenos, o en la biblioteca pública, absorto en la lectura de libros prohibidos. Cuando estaba en la escuela, constantemente fingía dolores de estómago, que me permitieron echarme en una cama de la enfermería con tal de no asistir a alguna de mis aborrecidas clases. Gastritis con principios de úlcera fue el diagnóstico. Me reía para mis adentros; otra vez los había engañado. De algún modo las cosas en la escuela se mejoraron. Hice nuevas amistades que admiraban mis contactos con el *hampa:* unas cuantas prostitutas y vagabundos solitarios, y también mis conocimientos de la literatura prohibida. Escribía poesía. Al mismo tiempo empecé a salir con chicas *buenas,* en la forma aprobada por la clase media. En este mundo de fiestas de jóvenes *normales,* las idas al cine y los viajes a la playa, libré una batalla, breve pero destinado a perderse, por formar parte de ese grupo.

1942. Mis padres se enteraron de mis ausencias del colegio y me sacaron del Grange y me enviaron a otro, un internado de estricta disciplina, pero antes de terminar el año me expulsaron, debido a lo cual me llevaron a otros colegios, donde mi comportamiento se iba haciendo cada vez más ingobernable. Seguía haciendo novillos, pasando mis días en las afueras de Santiago charlando con vagabundos de variadas clases. Poco a poco me alejé totalmente del colegio. Mis padres, ya al punto de volverse locos, me dejaban hacer lo que me daba la gana. El dolor de estómago fingido se convirtió en un caso de gastritis auténtica.

1943. Abandoné la escuela sin terminar el bachillerato. Conseguí un empleo con una agencia de viajes. Al fin me sentía libre y con dinero propio. Empecé a leer a Proust e intenté convertirme en un *dandy* de la sociedad, pero asistir a conciertos, conferencias, exposiciones de arte, a la ópera, el ballet y el teatro —el cine nunca fue muy importante— terminó por hacerme algo sospechoso a los ojos de los demás. Como tenía un especial talento para hacerme amigos de gente que *no convenía,* mi breve carrera como *Marcel* pronto llegó a su fin. Leía y soñaba con vivir en Nueva York. Cuando leí la biografía de Gauguin empecé a asistir a clases de arte con modelos, pensando ir a Tahití para dedicarme a pintar. Todo cuanto leía cambiaba mi visión de la vida, pero el único cambio real que experimentaba era irme de un empleo a otro. Mi incapacidad de mantenerme en un trabajo más de seis meses se convirtió en nueva causa de discusiones familiares.

1945. Me despidieron de un trabajo muy bueno que mi padre me había conseguido; conté mi dinero, que no era mucho, y compré un billete para el lugar más lejano adonde podía llegar con esa cantidad.

Como la guerra acababa de terminar, Europa y los Estados Unidos estaban fuera de toda posibilidad; compré un pasaje de tercera clase para un barco a vapor con destino a Magallanes. Me marché de casa con una maleta y una caja llena de libros —Thomas Woolfe se contaba entre mis preferidos en ese momento— y me dirigí en barco a Punta Arenas, pasando por el estrecho de Magallanes. En la Pampa cogí un trabajo como pastor y escribí a mi familia para decirles dónde estaba, con algo de esperanza de que quizá me repudiarían. Sin embargo, a vuelta de correos, y con un paquete de golosinas, recibí una carta de mi padre en que me decía que tenía tanto orgullo en saber que su hijo mayor había tenido el coraje para rechazar su norma de vida rutinaria. Su *comprensión* frustró mi agresión, pero me dio la posibilidad de ver en mi acción algo romántico y heroico.

1946. Casi un año trabajé en la Pampa y después hice *auto-stop* desde la Patagonia a Buenos Aires. Era la primera vez que me encontraba fuera de las garras de mi familia y vivía como me daba la gana. En cuanto se acabó el dinero que había ahorrado me busqué un empleo en el puerto. Viví en una pensión de mala muerte, codeándome con marineros y estibadores. Durante un tiempo fui muy feliz, pero luego caí enfermo de sarampión. Inmediatamente al enterarse llegaron a Buenos Aires mis padres para cuidarme y llevarme

de regreso a casa. La recepción de mi vuelta fue celebrada con todo lujo y todo estuvo bien, por primera vez desde que tuve memoria.

1947. Terminé el bachillerato y pocos meses más tarde ingresé en la Universidad para especializarme en literatura y lengua inglesa, la cual, descubrí, hablaba mejor que la propia y en la que había leído más que la mayor parte de mis profesores. En aquella época en Chile los estudios de artes liberales no eran una carrera bien vista para un joven de la clase media alta, pero por lo menos había entrado en la Universidad. ¿Era posible que mi aventura fuera de casa me hubiera sentado la cabeza?

1949. Recibí una beca para estudiar en Princeton, donde resulté ser un alumno bastante deplorable. Mi guía de estudios me preguntó sobre mis calificaciones malas. Le respondí que estaba enamorado. Protestó diciéndome que sin duda yo no era el único princetoniano enamorado. Cuando respondí a su protesta con un «Pero, señor, comprenda, soy latino...», me hizo salir, seguramente para reír. Lo más importante de Princeton fueron algunos inolvidables profesores: Arthur Szathmary, Lawrence Thompson, Robert Fitzgerald, R. P. Blackmur y de Wald, el profesor de pintura italiana. Princeton me dejó marcado en cosas importantes, tales como el hecho de que la literatura no estaba desprovista de encantos, ni tampoco era la fuente de culpabilidad y miseria como me había advertido mi padre diciéndome que me convertiría en paria, sino, por el contrario, me di cuenta que para mí, por lo menos, encerraba un gran placer. Allí se me dio a conocer las grandes obras del arte universal, con las cuales siempre había anhelado tomar contacto. Esas obras las vi en compañía de amigos nuevos e interesantes en nuestros viajes de fin de semana a Nueva York. Durante las vacaciones me dediqué a hacer un viaje por Méjico a pie, publiqué mis primeros cuentos y me di cuenta de que, para bien o para mal, era escritor.

1952. Después de seis meses de hacer *auto-stop* por los Estados Unidos, Méjico y América Central, volví a Chile con el resultado de que en Chile me sentía encarcelado, especialmente por no poder volver a Nueva York a causa de problemas con mi pasaporte. Esta fue la época más caótica de mi vida. Me negué a buscar un trabajo, y el dolor de estómago, que había desaparecido durante mi estancia en Punta Arenas y Princeton, volvió ahora con verdadera saña, destruyéndome cualquier impulso por escribir. Coincide este tiempo con el comienzo de mi primera relación amorosa de larga duración con una chica tremendamente neurótica, pero imaginativa y con pelo verde, que logró convencerme para que visitara un psicoanalista.

1954. El psicoanálisis parece haber servido para algo. Por lo menos conseguí un puesto como profesor, dejé la casa de avenida Holanda, 292, y me deshice de mi amiga, maravillosamente neurótica, cambiándola por una dama menos divertida pero más constructiva. Un día logré controlar los dolores de estómago lo suficiente como para que me permitiera terminar un cuento *(China)* y lo entregué a tiempo para un concurso en el cual toda persona que era alguien en el *hampa* literaria de Santiago iba a participar. Mi primer esfuerzo literario en castellano fue incluido en una antología de la cual se habló mucho. Después de este éxito, ahora podía devolver las miradas de irritación de mi padre con una mirada sin reservas y afirmar que de hecho era escritor y que si él no me entendía era porque no era un creador como yo.

1955. Publiqué mi primer libro de cuentos, *Veraneo.* Fue una publicación de vanidad, pagado con el dinero reunido con la ayuda de amigos, quienes más tarde lo vendían en las esquinas y tranvías. Incluso a mi padre le entusiasmó el hecho y me ayudó a vender ejemplares sentándose en un sofá tapizado en el salón del Club de la Unión y forzando a todos sus amigos a que lo comprasen. Fue tan bien recibido, que obtuvo un premio oficial. La guerra con mis padres había llegado a su fin.

1957. Todo el mundo se alarmó cuando decidí abandonar nuevamente mi empleo e irme a Isla Negra a vivir con la familia de un pescador para terminar mi novela *Coronación.* Logré terminarla, pero cuando iba en un autobús para entregar una copia del original al crítico más conocido de Santiago, me desmayé a causa de una hemorragia y debieron llevarme a la casa donde vivía. El dolor que había fingido cuando niño había madurado hasta convertirse en una úlcera real. *Coronación* recibió grandes alabanzas, pero por segunda vez debí resignarme a vender ejemplares en esquinas y tranvías. Una vez más los amigos —incluyendo a mi padre— llegaron a rescatarme.

1958. La vida sedentaria de nuevo empezó a cansarme. Pedí prestado algo de dinero y salí de Chile en viaje por América del Sur. Tenía pensado trabajar unas cuantas semanas en cada ciudad, y cuando las cosas llegasen a aburrirme, emprender viaje de nuevo hacia la próxima. Neruda me despidió y llenó mis bolsillos con cartas para todos los literatos sagrados del continente —les pedía que me diesen la bienvenida, que me hospedasen el tiempo que yo deseara y que me diesen el pequeño empujón que necesitaría para salir hacia el próximo destino. La primera parada fue Buenos Aires; fue también la última.

Allí conocí a la alumna de miss Merrington —la de Antofagasta—, ahora una joven pintora sofisticada, quien mañosamente logró hacer que me quedara. Nos hicimos novios y pasamos la Nochebuena de este año en la casa de Miguel Angel Asturias. Con los agregados culturales de bastantes países socialistas cantábamos *O Tannenbaum* alrededor de un árbol de papel cubierto de nieve falsa; afuera bramaba una tormenta tropical. Me quedé en Buenos Aires, sin hacer mucho que mereciera la pena e intentando evitar casarme.

1960. Imaginé que podía escapar del anzuelo con dedicar mi nuevo volumen de cuentos, *El charlestón,* a la alumna de miss Merrington, pero al darme cuenta que no era suficiente, huí a Chile buscando la protección de un sofá de psicoanalista; ella hizo lo mismo en Buenos Aires. Se había dado cuenta que casarse conmigo no sería muy divertido. Logré un trabajo en la revista *Ercilla,* donde escribía de todo, desde terremotos a libros nuevos, y desde pases de modelos hasta revoluciones. Un día me mandaron a Europa para hacer un reportaje. Una vez aquí, me di cuenta que, como se suele decir, no podía vivir sin ella, y le envié un telegrama para que se juntase conmigo en Santos. Lo hizo y nos casamos el año siguiente.

1962. Congreso de Escritores de la Universidad de Concepción: fue organizado de manera que todos los escritores fuésemos a esa ciudad en avión, pero Carlos Fuentes y yo echamos una mirada a la antigua máquina que nos esperaba y huimos a la estación para coger un tren. En ese tren, Fuentes y yo nos hicimos amigos. Cada uno habló de sus novelas futuras; él, de la segunda parte, nunca terminada, de *Las buenas conciencias;* yo, del núcleo de lo que más tarde sería *El obsceno pájaro de la noche.* También, gran parte del viaje mi mujer y yo escuchábamos a Carlos Fuentes hablar de política. Durante el Congreso. Neruda, ataviado con una brillante camisa negra procedente de la República de China, leyó poemas sobre la belleza de su esposa, mientras ella escuchaba vestida como campesina húngara. Para la satisfacción de todo el mundo, Carlos Fuentes blandía la bandera de Fidel Castro. Recuerdo poco lo que se dijo durante ese Congreso, pero sí las fantásticas comidas que siempre surgen cuando está presente Neruda (*), y de los ligateos y bailes que siempre hay cuando Fuentes se encuentra cerca. También recuerdo que fue la primera vez en que me di cuenta de que algo impresionante ocurría en la novela latinoamericana, y que ese algo estaba vivo y que su existencia era independiente de los libros de texto sobre literatura.

(*) Este texto fue escrito por José Donoso para una revista americana antes de la muerte del poeta Pablo Neruda.

1963. En Estados Unidos la editorial Knopf se comprometió a publicar *Coronación.* Empecé a escribir una pequeña historia que se llamaba *El último Azcoitia* que, con el tiempo, se convirtió en *El obsceno pájaro de la noche.* El punto de partida: un coche caro se detiene para esperar un semáforo verde frente a mí en una esquina... el chófer, atractivo y uniformado, recibe órdenes del joven deformado, pero vestido de una forma imponente en su elegancia, que está en el asiento trasero... el coche arranca de nuevo después de un minuto. Esta visión me perseguía y se agrandaba durante ocho años de mi vida, añadiendo material a su tamaño y constantemente cambiando de forma: pero mi primera idea había sido una pequeña y elegante fábula *a la* Isaac Dinesen, a quien había estado traduciendo. Cada vez que me ponía a escribir esta fábula, los dolores de la úlcera empezaban de nuevo.

1964. Salimos mi esposa y yo de Chile rumbo a Méjico para asistir al Congreso de Escritores en Chichén Itzá. Pensábamos estar fuera de Chile un par de meses, pero no hemos vuelto desde entonces. En Chichén todo ocurrió; desde I. M. Pei a gatas debajo de la mesa del comedor en busca de una de las lentillas de contacto de mi esposa, hasta la cantidad alarmante de whisky consumido por algunos intelectuales norteamericanos, sin otro efecto visible que su incapacidad de callar hasta las cinco de la madrugada, o Lillian Helman que, durante el transcurso de una obra de Ionesco, presentada en su honor, dijo que *nunca* asistía al teatro porque lo aborrecía, o Styron, Cuevas, Fuentes y Podhoretz jugando trivia durante la noche en la terraza con la consiguiente indignación de los periodistas que no podían entender cómo *verdaderos* intelectuales pasaran su tiempo entretenidos con cosas tan futiles cuando el mundo entero se quemaba.

1965. Escribí *El lugar sin límites* en el jardín de Carlos Fuentes en Méjico, entre las sombras de Emir Rodríguez Monegal y Alida Valli, que anteriormente había ocupado el lugar. Por ese tiempo me ocupaba de la crítica literaria para la revista *Siempre,* Méjico, D. F., pero mi carrera como crítico se hizo añicos, de repente, el día que uno de mis artículos, quizá escrito con demasiada ligereza, desdeñaba la novela contemporánea mejicana por trivial. El artículo apareció con la siguiente frase en letra cursiva: *«Sabe muy bien criticar, pero es un pobre idiota»,* frase que, por supuesto, no había escrito yo. Eso me convirtió en héroe del día; por todos lados me pedían disculpa en público; novelistas amargados e inéditos se reunieron en torno a mí, y un pobre aprendiz de imprenta fue despedido; pero el culpable sigue sin ser desenmascarado hasta el día de hoy. Nos trasladamos

a Nueva York para la publicación de *Coronación,* y cuando volvimos a Méjico tuve mi segunda hemorragia de úlcera justo el día que empecé a escribir el capítulo final de *Este domingo.*

1965-1967. Di clases sobre el Arte de Escribir en el Taller de Escritores en Iowa City, lo cual me agradaba no sólo a causa de los carnavales organizados por Paul Engle, donde nos revolcábamos en un ambiente que oscilaba entre el anacronismo de los Amish (un grupo religioso que vive a espaldas del siglo veinte con un puro espartanismo), y el exotismo seductor de los alumnos que venían de Uganda, Taiwan, Corea, etc. Muchos de mis alumnos eran excepcionalmente brillantes y mi trabajo se me transformó en desafío. No pude seguir escribiendo *Obsceno pájaro...* a causa de las clases y de las celebraciones, pero más especialmente, porque en cuanto intentaba concentrarme en lo que sabía era mi esfuerzo más ambicioso hasta entonces, reaparecían los dolores de la úlcera. La literatura me resultaba obviamente incompatible con la enseñanza de manera que decidí abandonar el empleo una vez más. Habíamos estado haciendo todas las cosas ortodoxas que hace la gente cuando quiere tener hijos, pero sin resultado, así que decidimos satisfacernos de momento con un perro y dejar de preocuparnos. El *señor* Peregrine, nuestro doguillo, entró en nuestra vida. Mi esposa ha librado una batalla destinada al fracaso cada vez que trata de impedir que el perro *robe la película* cuando hay fotógrafos cerca; el monstruoso hocico negro de Peregrine invariablemente termina por opacarla, aunque ella se haya arreglado como una reina para la ocasión. Nos trasladamos a España para poder terminar *El obsceno pájaro de la noche* y dedicarnos totalmente a la literatura.

1967. Mi hija nació en Madrid y nos trasladamos a Mallorca, donde me convertí en semiinválido. Ahora gozaba de todo mi tiempo para escribir, pero los dolores de la úlcera me lo impedían, agravando la situación un caso agudo de hipocondría. Estaba seguro de que en el mejor de los casos tenía, por lo menos, leucemia. En Mallorca visité toda clase de especialistas, pero mi esposa sugirió que el especialista más adecuado era quizá un psiquiatra. Estuve a punto de divorciarme al sentirme incomprendido. El psiquiatra estuvo de acuerdo con mi esposa y durante cuatro meses me mantuvo despierto sólo a medias, con apenas un poco más de vida que un vegetal. Estaba hecho casi una lechuga.

1969. Al darme cuenta que todo era inútil y que todavía no podía escribir, acepté una oferta; enseñar un trimestre académico en Fort

Collins, en el Estado de Colorado. Dejé a mi esposa e hija en Mallorca, tomé un avión para Fort Collins, y después de dos semanas de clases tuve otra hemorragia de úlcera y me tuvieron que hacer una operación de emergencia. A causa de mi intolerancia a la morfina, pasé varios días enloquecido, con alucinaciones, doble personalidad, paranoia e intentos suicidas. Cuando me recuperé se me devolvió en avión a Mallorca, pero los efectos retardados de esta locura demoraron un par de años en desaparecer. Nos trasladamos a Barcelona. En un esfuerzo sin pausa durante ocho meses, todavía sufriendo de pesadillas y paranoia, empecé a reescribir desde el principio *El obsceno pájaro de la noche.* El recuerdo de los miles de páginas que ya había escrito dio al material una organización quizá redescubierta tras mi experiencia con la locura. Al final del año terminé el *Obsceno pájaro...*, y lo entregué al concurso del Premio Biblioteca Breve de Editorial Seix Barral.

1970. Todo el mundo estaba bastante seguro de que yo ganaría el premio. Pero, durante el largo proceso del jurado, Seix Barral se dividió en Barral Editores y Seix Barral, debido a intrigas familiares que sólo Balzac pudo haber descrito, y en vez del codiciado premio, recibí una especie de antipremio: un lanzamiento gigantesco del *Obsceno pájaro...* que causó una deliciosa conmoción de envidias. La editorial dio una fiesta en mi honor en Madrid. Con los presentes se pudo haber establecido por lo menos tres gobiernos distintos: la vieja República, con Giner de los Ríos, los García Lorcas, los Díez Canedos, los Buñuels; la Monarquía, con un rey y todo un surtido de sangre azul; un *gobierno revolucionario,* sin formar, en el cual algunos de los escritores y artistas más jóvenes y melenudos podían haber tomado parte. Durante la presentación esperábamos, de un momento a otro, la llegada de montones del *Obsceno pájaro...*, pero en el último momento la censura lo retuvo, y debí contentarme con poner mi autógrafo en los carteles en lugar de los libros. Los varios miles de ejemplares ya impresos fueron enviados a América Latina y un par de semanas más tarde apareció la nueva edición expurgada, para la que debí suprimir algunas frases de doble sentido sin ninguna importancia, más o menos diez líneas en total, y *Obsceno pájaro...* empezó su carrera. Más tarde este año, agotado con todo el rollo que rodeaba *El obsceno pájaro de la noche,* empezamos a buscar una casa fuera de Barcelona donde podríamos tener una vida más tranquila. Mi traductor francés, Didier Coste, me escribió para hacerme unas cuantas preguntas desde el pueblo de Calaceite, en Teruel. Nos fuimos mi esposa y yo a verle allí y ese pueblo antiguo, en que Coste era el único extranjero, nos encantó en tal forma que decidimos quedarnos. Compramos una casa

de piedra del siglo diecisiete por setecientos dólares; invertí cinco mil dólares y el resto del año en restaurarla, con el resultado de la aparición, al derrumbar una pared, de unos arcos románicos, y un patio interior, minúsculo y verde, todo lo cual bien valía el dinero y la molestia.

1971. Nos trasladamos a Calaceite donde, al llegar, coroné a la reina de la fiesta del pueblo, di un discurso y bailamos la jota en la plaza. La vida, desde entonces, se ha tranquilizado considerablemente, y todavía vivimos en Calaceite.

JOSE DONOSO

CALACEITE
(Teruel)

LA INVERSION COMO NORMA. A PROPOSITO DE «EL LUGAR SIN LIMITES»

0.1 En una entrevista publicada en Francia, José Donoso señaló que su tercera novela, *El lugar sin límites*, se había originado a partir de una situación perteneciente a la materia prima de *El obsceno pájaro de la noche:* «J'avais des milliers et des milliers de pages. J'en ai pris une, je l'ai agrandie et transformée en un roman qui devait être *El lugar sin límites*, qui, en substance, est une page de "l'Oiseau"» (1).

0.1.1 En efecto, no es necesario un examen demasiado exhaustivo para comprobar que en ambas novelas se produce un acercamiento evidente entre dos escenas en las que participan los personajes que ostentan el poder económico y a los cuales, en alguna medida, las demás figuras están subordinadas. Así, en *El lugar sin límites* aparece el hacendado y senador Alejandro Cruz, el que, en un pasaje determinado de la obra (capítulo tercero), llega con sus cuatro perros negros al edificio que sirve de iglesia en el pueblo y, antes de entrar a los oficios religiosos, ordena que den de comer a sus animales:

> —Tíreles una charcha, don Céspedes...
> La piltrafa sanguinolenta voló y los perros saltaron tras ella y después los cuatro juntos cayeron hechos un nudo al suelo, disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desgarraron, revolcándolo por la tierra y ladrándole, babosos los hocicos colorados y los paladares granujientos, los ojos amarillos fulgurando en sus rostros estrechos *[...]* Devorada la charcha los perros volvieron a danzar alrededor de don Alejo, *[...]* El los acaricia... (2).

En *El obsceno pájaro de la noche*, don Jerónimo de Azcoitia, uno de los últimos descendientes de la gran familia, ha organizado, con mo-

(1) José Donoso: «Le roman? Un instrument pour se connaître». Entretien par H. Bianciotti et S. Sarduy, en *La Quinzaine Littéraire*, núm. 136, mars 1972, p. 8.

(2) José Donoso: *El lugar sin límites*. Editorial Joaquín Mortiz, Méjico, 1966, pp. 38-39. Todas las citas posteriores corresponden a esta edición. A continuación de cada una de ellas se indicará la página pertinente.

tivo de su próxima elección como parlamentario, una fiesta en su fundo de La Rinconada. Allí sucede (capítulo decimosegundo) que:

> SUS CUATRO PERROS negros gruñen disputándose el trozo de carne caliente aún, casi viva. Lo desgarran, ladrándole en la tierra y revolcándolo, babosos los hocicos colorados, los paladares granujientos, los colmillos, fulgurantes los ojos en sus rostros estrechos. Devorada la piltrafa vuelven a bailar alredor suyo para que los acaricie: mis cuatro perros negros... (3).

0.2 La similitud, más que eso, la coincidencia entre ambos pasajes es notoria, pero dicha semejanza se detiene ahí. La novela que surge a partir de esta situación, *El lugar sin límites*, ofrece profundas y notables diferencias con la obra posterior, las que ya, de algún modo, pueden inferirse a partir del tono y la actitud narrativa de cada uno de los fragmentos señalados. Sin embargo, a pesar del abismo que separa a ambas creaciones, hay un aspecto que merece ser consignado. En efecto, resulta importante señalar que en *El lugar sin límites* aparece como norma estructuradora, como eje organizador de su materia narrativa, lo que llamaremos la *inversión* (4), lo cual puede representar un antecedente de interés para el estudio de *El obsceno pájaro de la noche* por cuanto en esta obra es la disociación, la disgregación, el elemento que instaura el mundo narrado. En otras palabras, si consideramos que en las anteriores novelas de Donoso —*Coronación, Este domingo*— se registra la presencia de una conciencia agónica inmersa en un terreno que deja de ser estable, de una clase social que va perdiendo sus moldes y sus texturas, es posible señalar que de dicha inestabilidad se pasa posteriormente a la inversión, para finalizar este proceso con la disolución, presente en la cuarta novela.

1.0 Sin embargo, no nos interesa, por ahora, insistir más detalladamente sobre esta idea. Lo que queremos destacar es que ya en esa situación que hemos anotado, y que aparece como la «génesis» de la novela que nos preocupa, está presente un personaje característico de gran parte de la narrativa chilena e hispanoamericana de este siglo. Nos referimos a la figura típica del hacendado, del patrón, junto a la cual encontramos, en *El lugar sin límites*, a Pancho Vega, hijo de uno de los peones de Cruz; a don Céspedes, viejo subalterno del senador; a Octavio, dueño de una bomba bencinera y cuñado de Pan-

---

(3) José Donoso: *El obsceno pájaro de la noche*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1970, p. 188.

(4) Para los efectos de este trabajo entenderemos por *inversión* el cambio de una situación inicial por su opuesta, sin que este vuelco o alteración signifique exclusión, pues las más de las veces los contrarios coexisten, a pesar de que, en un primer momento, esto no parezca evidente.

cho; a la Manuela, el personaje en torno al cual giran la mayor parte de las incidencias narrativas, que es un homosexual que regenta un prostíbulo junto con su hija, la Japonesita.

1.1 Estos personajes, sobre todo el primero, junto con el espacio donde se desarrollan los acontecimientos —se trata de un pueblo cercano a la ciudad de Talca, rodeado de viñedos, con tonelerías, galpones y bodegas—, conforman el ambiente que enmarca la obra. Tal configuración ha motivado que ciertos críticos hayan visto en ella tan sólo una reiteración o una especie de rebrote del llamado criollismo. Esto explica que a propósito de *El lugar sin límites* se señalara que muestra «un rincón del suelo chileno», o que sus personajes son «figuras estáticas de estampa campesina», ya que se trata de una «novela que parece escrita hace cuarenta o cincuenta años».

1.1.1 Tal idea, al parecer, resulta acertada si consideramos que el criollismo pretendía la mostración y valoración de las costumbres rurales, de sus tradiciones y leyendas, mediante la captación y la expresión de la tipicidad del ambiente campesino, con sus hombres y paisajes característicos, así como también por la confrontación del individuo con la naturaleza y con las vicisitudes y problemas que traen consigo su oficio y su modo de vida.

1.2 Sin embargo, como veremos, no es éste el caso de *El lugar sin límites*. En esta novela sucede que a partir de ciertos elementos de la realidad propia que muestran las obras del criollismo, como son aquellos que hemos señalado anteriormente, el hablante implícito (5) impone sobre ellos una estilización distorsionadora mediante la cual el libro se abre hacia otros niveles de intelección estética. Es cierto que hay elementos posibles de adscribir al criollismo, es evidente que hay en el mundo de la novela una conciencia de lo que significa el peso de una tradición, porque, a pesar de que Alejandro Cruz se mantiene, podríamos decir, en la periferia de la narración, dejando el lugar principal a otros personajes, existe, de todas maneras e inevitablemente, una extraordinaria gravitación del latifundismo en la mente de las figuras que pululan en el mundo de la obra. Sin embargo, quedarse en este plano significa negar la posibilidad de que los elementos de este mundo poético sean capaces de traspasar este plano literal para poder aludir a otros niveles posibles de aprehender ateniéndonos al factor connotativo de la obra.

---

(5) Llamamos hablante implícito a aquel elemento poético —distinto del narrador ficticio— que se constituye como sujeto de la enunciación total que constituye la novela, que es responsable de la organización del relato y que organiza y da sentido a los diversos elementos del mundo mediante un lenguaje siempre intencionado. Cf. R. Jara, F. Moreno: *Anatomía de la novela*. Ediciones Universitarias de Valparaíso, Chile, 1973.

1.3 Es así como podemos señalar que en general son tres los niveles significativos posibles de incluir como integradores de la sustancia poética de la obra: un primer nivel de referencia nos pone frente a una historia rural, pero no igual a las tradicionales, pues presenta profundas diferencias con el ya citado criollismo; un segundo nivel nos lleva a la consideración del personaje central, la Manuela, como encarnación del hombre fáustico, esencialmente en virtud de las semejanzas que existen entre muchas de sus situaciones y las que vive el personaje de Marlowe; un tercer nivel nos sitúa frente a una nueva versión de la historia bíblica en la que se enfrentan Dios y Luzbel, encarnados por Alejandro Cruz y Pancho Vega. La inversión funciona en cada uno de estos tres niveles en forma particular y enmarca en su totalidad la estructura de la obra mediante una perspectiva que entrega una noción del mundo al revés, por cuanto el infierno es ilimitado y porque en este mundo trastornado los actos y los personajes no son tan sólo lo que aparentan ser, sino también mucho más.

2.0 Para un análisis del primer nivel, y como antecedente para el estudio de los otros dos, nos parece necesario detenernos un tanto en algunos aspectos del suceder narrativo (6).

La historia narrada se extiende por un lapso cronológico de diecinueve horas, desde las diez de la mañana de un domingo hasta las cinco de la mañana del lunes. Durante este período ocurren los acontecimientos distribuidos en doce capítulos. Sin embargo, la narración no es lineal, sino que se interrumpe en los capítulos sexto y séptimo para dar paso al relato de un hecho acaecido veinte años atrás de la historia entregada en el presente. Pero veamos esto con más detalle.

2.1 La novela comienza cuando la Manuela despierta y decide asistir a misa. De inmediato nos enteramos de la situación conflictiva que existe entre ella y Pancho Vega, hijo de un peón que trabajó con Alejandro Cruz, con quien ha tenido un altercado el año anterior y con el cual teme encontrarse nuevamente. A través de su conversación con la Ludo se deduce que Pancho se ha ido de la hacienda y que gracias a un préstamo de don Alejandro —que hasta el momento no ha cancelado— ha podido comprarse un camión, con el cual trabaja en fletes. Posteriormente la Manuela tiene un primer encuentro con don Alejo. Hay un cambio de escenario (capítulo ter-

(6) Como se trata de niveles integradores de una estructura, muchos de los aspectos señalados para uno de ellos tienen injerencia en los otros. Es por esto que en variadas oportunidades caeremos en ciértas reiteraciones, que no son descuidadas, sino producto de la particularidad inherente a la obra.

cero) y la narración se sitúa ahora en las proximidades de un galpón que sirve de iglesia. Allí se encuentra Pancho junto a otros personajes —Octavio, don Céspedes, la señorita Lila— y al llegar don Alejo se produce una discusión a propósito de la deuda antes aludida, a pesar de que Pancho cancela las cuotas atrasadas. Por otra parte, la Japonesita, hija de la Manuela y quien verdaderamente regenta el prostíbulo, y que vive esperanzada pensando en la electrificación del pueblo, sufre una enorme decepción al enterarse, por don Alejo, de que no hay ninguna posibilidad de que esto suceda. A pesar de que el señor ofrece comprar la casa que habitan, ella decide, de todas maneras, permanecer en el pueblo, sin considerar la oposición de la Manuela. La narración, hasta aquí lineal y cronológica, se interrumpe para presentar en dos capítulos (sexto y séptimo) una situación del pasado: una fiesta de celebración de la victoria de don Alejo en las elecciones parlamentarias. Esta fiesta se realiza en el prostíbulo de la Japonesa Grande y allí llega la Manuela como número de atracción artística. Es en este evento y a partir de una apuesta (la Japonesa Grande es o no capaz de seducir al homosexual) donde se origina la situación de codueño del prostíbulo por parte de la Manuela, así como también es por causa de dicha apuesta que nace la Japonesita. Nuevamente la narración se interrumpe para dar de nuevo paso al presente. Pancho y Octavio se dirigen a pagar a don Alejo el resto de la deuda. Una vez que lo han hecho deciden ir a celebrarlo al prostíbulo de la Japonesita. La Manuela se ha escondido y los hombres se divierten con su hija y con las demás prostitutas; aburridos finalmente, inquieren por la Manuela, la que aparece en la pieza y baila. Descompuesta la antigua vitrola, los tres deciden marcharse para continuar la fiesta en otra parte; se produce una situación conflictiva por el intento de la Manuela de besar a Pancho y, debido a esto, los hombres la persiguen y le pegan hasta dejarla tendida, mientras ella solicita la protección de don Alejo. En el prostíbulo, donde don Céspedes presiente la muerte de don Alejo, la Japonesita, que ha elegido definitivamente quedarse en el pueblo, decide ir a acostarse porque no hay nada más que hacer.

2.2 Por otra parte, el aspecto narrativo presenta ciertas características bastante particulares, en algunas de las cuales nos detendremos a continuación. Al iniciarse el relato nos enfrentamos con un narrador en tercera persona —no representado— a la manera tradicional, figura que, sin embargo, muy pronto y casi imperceptiblemente da paso a la expresión directa de los personajes, particularmente de la Manuela en este primer capítulo:

> La Manuela despegó con dificultad sus ojos lagañosos, se estiró apenas y volcándose hacia el lado opuesto de donde dormía la Japonesita, alargó la mano para tomar el reloj. Cinco para las diez. Misa de once. Las lagañas latigudas volvieron a sellar sus párpados en cuanto puso el reloj sobre el cajón junto a la cama. Por lo menos media hora antes que su hija le pidiera el desayuno (p. 11).

La complejidad narrativa se verá acentuada por el hecho de que, además de la característica recién anotada, el narrador en tercera persona será reemplazado por varios narradores personales, personajes de los acontecimientos de la novela:

> Frotó la lengua contra su encía despoblada: como aserrín caliente y la respiración de huevo podrido. Por tomar tanto chacolí para apurar a los hombres y cerrar temprano. Dio un respingo —¡claro!— abrió los ojos y se sentó en la cama: Pancho Vega andaba en el pueblo *[...]*.
>
> El año pasado al muy animal se le puso entre ceja y ceja que bailara español *[...]* ¡Cómo no! ¡Macho bruto! A él van a estar bailándole, ¡mírenlo nomás! Eso lo hago yo para los caballeros, para los amigos... (pp. 11-12).

Además de la Manuela, tenemos también la intervención de otros personajes narradores, como Pancho Vega («Don Alejo no tiene nada que decir. Nada que ver conmigo. Yo soy yo. Solo. Y, claro, la familia, como Octavio, que es mi compadre», p. 93) y la Japonesita («Pero tampoco era verdad. En fin, tiene razón. Si voy a ser puta, mejor comenzar con Pancho», p. 51). Sin embargo, es preciso señalar que en la mayoría de los casos estos narradores representados se expresan a través de la modalidad llamada «corriente de la conciencia», modo narrativo directo que permite entregar la interioridad de la figura y que «representa el carácter temporal y fluyente de la conciencia orientada indistintamente hacia el pasado, el presente y el futuro mediante estímulos psicológicos o sensoriales que, libremente asociados, borran con su indiferenciación las fronteras cronológicas y temporales» (7).

2.2.1 Por otra parte, la narración se agiliza mediante la utilización del diálogo, generalmente no matizado, lo que imprime una mayor rapidez a la escritura, y también gracias al uso del estilo indirecto libre, en el cual el narrador, aunque menos visible que en el estilo directo, se mantiene presente, situándose su punto de ha-

---

(7) Cf. R. Jara, F. Moreno: *Op. cit.*, p. 129.

blada, al parecer del lector, en el interior del personaje, lo que ocasiona una identificación del narrador con la intimidad de la figura:

> Y tragó para agregar:
> —Yo no.
> —Pero tú me debes plata y él no.
> Era cierto. Mejor no acordarse ahora... (p. 39).

2.2.2 Es preciso también dejar establecido que a pesar de que hay un continuo cambio y alternancia de estos narradores personales —ya que por lo general los capítulos se concentran en un personaje, el que variará de acuerdo con la progresión del acontecer— es en la figura de la Manuela donde se ubica el foco de la narración. En efecto, es a través de la conciencia de la Manuela, de la mente de este personaje y alrededor de su figura, que se realiza el conocimiento de las particularidades del pueblo y de las demás personas. Mediante el desplazamiento físico del personaje, el lector se va enterando, en forma gradual, de la visión del espacio y del ambiente, partiendo desde el ámbito particular del prostíbulo, hasta llegar a la consideración general del pueblo y de su estado actual de decadencia. Al mismo tiempo, el desarrollo progresivo de los pensamientos y de la conciencia de la Manuela permite la presentación y consideración de los deseos y actitudes de los demás personajes, aunque muchas veces la mirada del homosexual no baste para entender cabalmente sus actuaciones y anhelos, o no entregue aquellos elementos que permitan la explicación de sus reacciones.

2.2.3 Junto con lo anterior, resulta además importante señalar que se trata de la conciencia de un ser pervertido, de un homosexual —expresión de una humanidad deformada—, la que se encarga, en buena medida, de entregar la visión del mundo. Esto no es sino una manifestación evidente de la precariedad de la existencia, de la degradación y decadencia de un mundo satánico, sumido en el caos y la destrucción irremediable.

2.2.4 Por otra parte, y siempre dentro de la caracterización de la actitud narrativa, es preciso indicar que la figura del narrador no representado, aquel que se encarga del aspecto literal del enunciado y, por lo tanto, de entregar los datos referentes al tiempo del relato y de señalar las características particulares del espacio y que guía la conciencia de los personajes, sobrepasa en algunas oportunidades el nivel de conocimiento de sus figuras. En ciertos casos se permite realizar ciertas comparaciones que lo alejan de la consideración de

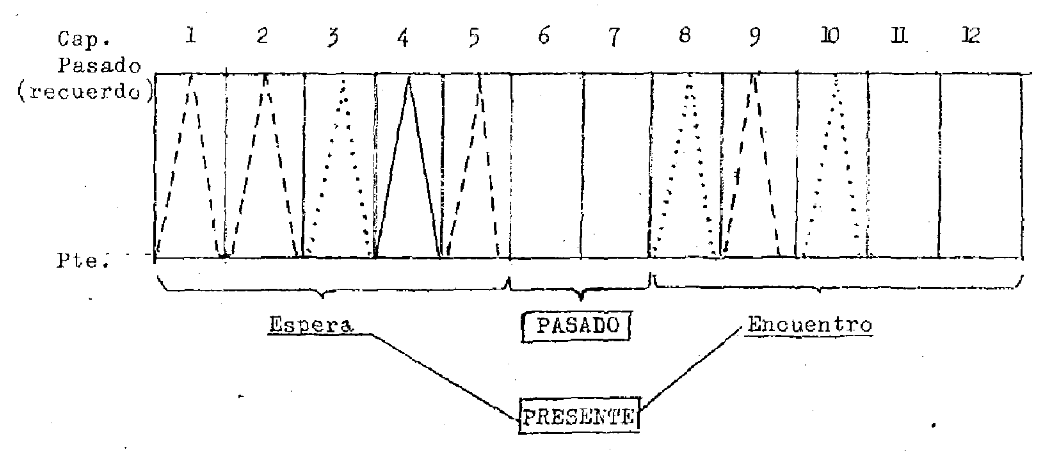
un mero narrador observador cercano a la materia que entrega, pasando a la categoría de un hablante que asume una actitud valorativa frente a lo narrado:

> ... debajo del par de eucaliptos estrafalarios una máquina trilladora antediluviana entre cuyos fierros anaranjados por el orín jugaban los niños como con un saurio domesticado (p. 20).

2.2.5 Conviene también insistir en el hecho de que este narrador se convierta, más adelante, en un factor demostrativo de la decadencia de su mundo. En efecto, al mismo tiempo que se acerca el término del relato, cuando ya es casi evidente que toda esperanza está perdida, el narrador no manifiesta ya una confianza tan absoluta en cuanto a su conocimiento del mundo; de allí entonces que lo relatado aparezca como algo ambiguo, como algo inseguro e inestable. El hablante vacila, porque el mundo se pierde y porque la tragedia se avecina:

> —Están inquietos esta noche.
> Es que hay luna, se dijo la Japonesita, o lo diría en voz alta, o tal vez don Céspedes inclinado sobre el brasero lo diría, o tal vez sólo lo pensara y ella lo sintió (p. 136).

2.3 Otro aspecto que merece ser considerado es el composicional. Ya hemos señalado que la novela está dividida en 12 capítulos. En relación con esto conviene destacar que, al mismo tiempo que en la obra los recuerdos juegan un papel de especial importancia (8), estos recuerdos se concentran en un personaje en cada uno de los capítulos de una manera organizada y coherente (9), tal como lo resume el siguiente gráfico:



(Recuerdos de la Manuela: ———; Pancho: ....; Japonesita ——.)

---

(8) Cf. *infra*, 6.2.

(9) Hay también otros elementos que contribuyen a la configuración de un todo orgánico. Nos referimos a los indicios que funcionan como cohesionadores del mundo y entre

Junto con esta particular disposición de los recuerdos, hay otro hecho que resalta en el plano de composición de la obra: si se toma en cuenta que los capítulos centrales (sexto y séptimo) se ubican en el pasado, los diez restantes quedan automáticamente divididos en dos grupos de cinco capítulos cada uno, el primero de estos grupos organizado en torno a la espera de Pancho por parte de la Manuela, y el segundo, que tiene como eje el encuentro entre ambos personajes. Resulta entonces, de acuerdo con estas consideraciones, una simetría perfecta, signo inequívoco de la intención del hablante implícito de entregar una realidad cohesionada y orgánicamente dispuesta.

2.3.1 Unido con lo anterior llama la atención también que en los dos últimos capítulos, esto es, cuando la obra finaliza, cuando la posibilidad de salvación para los personajes es ya más que precaria, por no decir imposible, tampoco aparezcan los recuerdos. No hay, entonces, una presencia notoria de las rememoraciones. Es que el presente, con su tinte sórdido y desesperanzado, cubre todas las esferas de significación de la obra.

2.4 Luego de este rápido repaso sobre el acontecer de la novela, sobre la narración y el plano compositivo de la misma, podemos apreciar más claramente que ella está lejos de ser lo que llamaríamos una novela rural o de la tierra. Es evidente que algunos de sus elementos pueden ser considerados característicos del criollismo, pero, sin embargo, las diferencias son notables. Esto podemos verlo a través de la estructura narrativa —que en casi nada se asemeja a la narración tradicional del tipo omnisciente que se detenía en la mostración de los lugares y costumbres peculiares de los habitantes de las zonas rurales— y a través del contenido del mundo, que en esta creación se centra en un prostíbulo, presentando como «héroe», más bien «antihéroe», a un homosexual, y como figuras centrales a un joven rebelde con ciertas inclinaciones particulares y a un señor dueño de la tierra con intenciones malsanas, que redundan en actos realizados exclusivamente para su propio beneficio.

3.0 Volvamos ahora a nuestro tema central. El aspecto de la inversión se encuentra expuesto a lo largo de toda la novela e incluye desde la caracterización de los personajes y su configuración como entes ficticios hasta pequeñas actitudes y detalles del len-

---

los cuales destacamos la mención del tifus de Moniquita (hija de don Alejandro), el vestido colorado de la Manuela, los cuatro perros negros del señor, el depósito de dinero que todos los lunes efectúa la Japonesita en Talca, el camión colorado de Pancho Vega. A algunos de ellos nos referiremos más adelante.

guaje, pasando también por la estructura compositiva y el aspecto temporal del relato.

3.1 Como hemos señalado, al comienzo de la narración se nos presenta a la Manuela. Sin lugar a dudas, el lector tiene la impresión de que se trata de un personaje de sexo femenino, idea que incluso se patentiza gracias a ciertas particularidades de la actitud narrativa:

> Casi cinco minutos seguidos estaría tocando ronca e insistente, como para volver *loca* a cualquiera (p. 9) (10).

Esta noción resulta más adelante desvirtuada al entregarse la verdadera «identidad» sexual del personaje:

> —A las dos me las voy a montar bien montadas, a la Japonesita y al *maricón* del papá *[...]*.
>
> La Manuela se levantó de la cama y comenzó a ponerse los pantalones (p. 10).

La inversión que se realiza en este personaje va más allá que un mero cambio en cuanto a la función sexual. En efecto, aquélla se duplica en el episodio de la apuesta entre la Japonesa Grande y don Alejandro. La Manuela, el homosexual que ha llegado al pueblo a participar en una fiesta dedicada al señor, atrae a la Japonesa Grande por lo que de «hombre» hay en su persona («no oyen que la Japonesa Grande me dice muy despacito al oído, *mijito;* es rico, no tenga miedo, si no vamos a hacer nada, si es pura comedia para que ellos crean *mijito* y no se preocupe *mijito*» p. 108), pero sucede que este «hombre» es netamente pasivo en el acto sexual («yo te estoy haciendo gozar porque *yo soy la macha* y tú la *hembra [...]* y siento que el calor de ella me engulle», p. 109). Esta primera —temporalmente hablando— inversión doble (homosexual-macho; macho-pasivo) es básica y se relaciona directamente con el resto de inversiones que se realizan en las actitudes y comportamientos de los demás personajes; ella produce, en palabras de Sarduy, «una cadena metonímica de inversiones» (11).

3.1.1 Pero en cuanto a este personaje la inversión no se detiene allí. La Manuela se ve escindida paradójicamente entre dos fuerzas, una de miedo y de rechazo hacia Pancho Vega (a quien califica de

(10) El subrayado es nuestro, en esta cita como en las posteriores.

(11) *Vid.* Severo Sarduy: «Escritura/Travestismo», en *Escrito sobre un cuerpo.* Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1969, pp. 43-48.

«macho bruto») y otra de atracción irresistible hacia el mismo personaje (12).

En efecto, cuando sabe que Pancho está en el pueblo siente miedo y lo único que desea es escapar de él o bien solicitar la intervención de don Alejandro («Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo como una gallina en cuanto llegue Pancho», p. 49); pero, al mismo tiempo, espera su arribo con ansiedad («le entró la tentación de sacar su vestido otra vez», p. 11). Decide entonces arreglar lo mejor posible su viejo vestido de fiesta, el que la caracteriza, su vestido de española (13):

> Inútil negarlo. Su hija tiene razón. Pancho va venir esta noche aunque llueva o truene. Tomó su vestido, la percala viejísima entibiada. Todo el santo día dele que te dele a la aguja, preparándolo, preparándose. Vamos a ver si es tan macho como dicen (página 48).

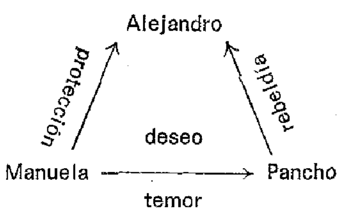
Aunque se sabe demasiado vieja para bailar, la noche que llega Pancho piensa que debe hacerlo como nunca (p. 112). Su deseo de «morir con las plumas puestas» equivale a una afirmación de sí misma, porque todavía, a pesar de todo, en ella sopla la vida.

Por otra parte, la inversión suma y sigue: desde hace mucho tiempo la Manuela ha querido marcharse de este lugar en el que se siente atada. Así se lo ha manifestado en reiteradas ocasiones a su hija. A pesar de todo, ella permanece allí, en ese «pueblo de porquería lleno de muertos de hambre». Esta actitud contradictoria la encontramos en una misma cita; el propio personaje se encarga de manifestarla elocuentemente:

> ... te he pedido tantas veces que me des mi parte para irme, qué sé yo dónde, siempre habrá una casa de putas donde trabajar por ahí... pero nunca has querido. Y yo tampoco (p. 50).

---

(12) Dentro del plano del acontecer es posible señalar que el punto de partida del relato lineal está motivado por el «insulto» que Pancho Vega ha proferido a la Manuela, lo que ocurrió, según señala el personaje, «el año pasado»; en esa ocasión la Manuela fue defendida por don Alejandro. Esta situación genera las relaciones esenciales entre los tres personajes:



(13) El vestido de la Manuela es uno de los elementos que contribuye a la ilación y articulación del texto. Se encuentra en las páginas 10, 11, 14, 19, 22, 24, 25, 26, 44, 46, 47, 50, 53, 72, 93 y 111.

3.2 La inversión, como es lógico, también alcanza a la Japonesita. Según lo indica la Manuela, ella es «pura ambigüedad», pues quisiera ser madre, pero biológicamente todavía no puede procrear; más aún, a la Japonesita, dada su situación, le gustaría también ser prostituta, pero tampoco puede realizar este particular anhelo:

> ... empezaba a decir que le gustaría tener hijos. ¡Hijos! Pero si con sus dieciocho años bien cumplidos ni la regla le llegaba todavía. Y después decía que no. Que no quería que la anduvieran mandoneando. Que ya que era dueña de casa de putas mejor sería que ella también fuera puta. Pero la tocaba un hombre y salía corriendo (p. 25).

Este aspecto de la inversión en la Japonesita también incluye sus actitudes hacia su padre —¿o madre? («era un niño, la Manuela. Podía odiarlo, como hace un rato. Y no odiarlo»)— y, por cierto, con respecto hacia Pancho Vega, al que, al igual que su progenitor, teme («Usted me tiene que defender si viene Pancho»), pero también espera (p. 62). Ella se esmera para poder presentarse ante él de la mejor manera posible; para ella Pancho significa la consumación de su vida, la posibilidad de poder salir, aunque sólo sea por un momento, de la senda sin destino y esperanza que recorre:

> Para saber quien eres Japonesita, ahora lo sabrás y esa mano y ese calor de su cuerpo pesado y entonces, aunque él se vaya, quedará algo siquiera de esta noche (p. 121).

Pero ni siquiera esto obtendrá: Pancho la dejará por la Manuela.

Al igual que la Manuela, ella quisiera alejarse de aquel lugar, irse de ese pueblo, instalarse en otra ciudad, con otro tipo de comercio. Pero tampoco se decide a hacerlo, por comodidad, por acostumbramiento para no crearse problemas:

> Que claro que le gustaría irse a vivir a otra parte y poner otro negocio. Pero que no se iba porque la Estación El Olivo era tan chica y a nadie le llamaba la atención, tan acostumbrados estaban (p. 50).

Ella es la responsable de la marcha del negocio, ella se encarga del aspecto administrativo y financiero. Las ganancias las deposita —todos los lunes— en una cuenta corriente que tiene en un banco de la ciudad de Talca. ¿Para qué? Ni la misma Manuela lo sabe:

> Y quién sabe qué iba a hacer con ella porque de gozarla no la gozaba. Jamás se compraba un vestido *[...]* Ni siquiera quería comprar otra cama para poder dormir cada una en la suya (p. 16).

Es éste otro síntoma de la inversión que tiñe de ambigüedad y contradicción el cosmos de la obra.

3.3 Para la Manuela, don Alejandro Cruz es una persona extremadamente bondadosa, pues gracias a sus cuidados y atenciones el pueblo puede vivir:

> Y tan bueno don Alejo. ¿Qué sería de la gente de la Estación sin él? (p. 20).

Sin embargo, a pesar de todas estas notas positivas, a pesar de que don Alejo pertenece (políticamente) al «partido histórico», al partido tradicional, al partido «de la gente decente que paga las deudas» (p. 68), lo que lo diferencia profundamente de Pancho Vega, la Manuela sabe que ésta es sólo una cara del señor, pues debajo de ese parecer benéfico se esconde su otra faz, la del aprovechador, la del individuo que mediante engaños y truculencias se aprovecha de quienes lo apoyan:

> Lo conocía demasiado tiempo para no darse cuenta de que algo estaba tramando. Siempre había querido pillarlo en uno de esos negocios turbios de que lo acusaban sus enemigos políticos (p. 57).

3.4 En cuanto a Pancho Vega, podemos señalar que este personaje presenta también una doble faz bastante peculiar. El es una especie de encarnación de la hombría, de la fuerza, de la reciedumbre; está rodeado de una aureola de virilidad expuesta en forma bastante clara («ese hombrazo grandote y bigotudo», p. 26), pero bajo estas características se esconde el individuo sexualmente inestable, con ciertas desviaciones nada propias en una figura como la suya («... y cuando me sujetó con los otros hombres me dio sus buenos agarrones, bien intencionados», p. 10). Esto se patentiza más aún en las páginas finales de la novela (especialmente 126-127), donde se manifiesta en forma evidente su atracción y deseo hacia el homosexual (14).

4.0 Una de las modalidades más difundidas en la novela hispanoamericana actual la constituye el discurso paragramático, el que se realiza, en un caso particular, gracias a la utilización del correlato. En este caso la connotación se refiere a un discurso paralelo, sinónimo o antónimo, de carácter mitológico o literario.

---

(14) La inversión también alcanza a un personaje como don Céspedes: a él le regalan el vino en el fundo del patrón, pero prefiere beberlo —y pagarlo— donde la Japonesita (p. 114); a pesar de que es viejo y pobre, la Japonesita lo envidia (p. 116).

4.1 En el caso de *El lugar sin límites* tenemos, en primer término, un correlato (cuyo indicador lo constituye el epígrafe con que se inicia la novela) con *La trágica historia del doctor Fausto*, de Marlowe. En esta obra, una vez que el pacto ha sido concertado y que el personaje ha vendido su alma al demonio, en su deseo de obtener grandeza, poder y consideración, Fausto inquiere a Mefistófeles (II, 2) por la ubicación del infierno:

> Fausto: Primero te interrogaré acerca del infierno.
> Dime, ¿dónde queda el lugar que los hombres llaman infierno?
> Mefist.: Debajo del cielo.
> Fausto: Sí, pero ¿en qué lugar?
> Mefist.: En las entrañas de estos elementos.
> Donde somos torturados y permanecemos siempre. El infierno no tiene límites, ni queda circunscrito a un solo lugar, porque el infierno es aquí donde estamos y aquí donde es el infierno tenemos que permanecer...

Este epígrafe indica la situación particular no sólo del infierno, sino también de la tierra misma, que en sí es un infierno; ya no existe el paraíso, ya no hay posibilidades de que el hombre pueda realizarse plenamente en este suelo. Las fuerzas demoníacas que conllevan la degradación hacen que toda esperanza sea inalcanzable, hacen imposible toda posibilidad de salvación, de manera que los seres, atormentados o no, no tienen escapatoria, no hay solución, y deben permanecer en este mundo degradado, que no ofrece ningún camino. Y ésta es la situación de los personajes de la novela de Donoso.

4.2 Por otra parte, esta cita nos lleva a relacionar la figura de la Manuela con el personaje de Marlowe. El hecho de que entre ambos existan ciertas actitudes similares permite considerar al personaje de Donoso como la reactualización, muy particular por cierto, del hombre fáustico.

Fausto, mediante un pacto con el demonio y a cambio de su alma, obtiene fama y riquezas. Sin embargo, cada cierto tiempo él escucha la voz del ángel bueno, quien le insiste que aún es tiempo de arrepentirse y de solicitar el perdón divino. Fausto desatiende estas llamadas, porque, una vez realizado el contrato se transformó en otro ser, pues lo único que entonces le interesa es poder lograr sus anhelos de grandeza. Estas dos fuerzas que pugnan en el interior de la figura de Fausto —dios y demonio— también se encuentran en la Manuela (15). Ella ha establecido un pacto con la Japonesa Grande

(15) Esta similitud y otros aspectos de coincidencia con la obra de Marlowe han sido señalados por J. Promis: «El mundo infernal del novelista José Donoso», en *Tierra y mundo*

(indirectamente con don Alejandro), mediante el cual se convierte en codueña de la casa. Recordemos que don Alejandro apuesta a la Japonesa que ésta no es capaz de atraer a la Manuela («Ya está. Ya que te creís tan macanuda, te hago la apuesta. Trata de conseguir que el maricón se caliente contigo...», p. 82). Aunque en un principio el homosexual se resiste ante las palabras de la Japonesa, luego, con la promesa que ésta le hace de convertirse en dueña de la casa y de sus enseres («Vamos a medias en todo. Te firmo a medias; tú también como dueña de la casa cuando don Alejo me la ceda ante notario. Tú y yo, propietarias. La mitad de todo. De la casa y de los muebles y del negocio y de todo lo que vaya entrando», p. 87), la Manuela se decide. Ante el ofrecimiento realizado por la Japonesa y ante la posibilidad de obtener tranquilidad, de cambiar radicalmente su forma de vida, de obtener lo que nunca ha poseído, ella acepta:

> ... y así, propietaria, nadie podría echarla, porque la casa sería suya. Podría mandar. La habían echado de tantas casas de putas porque se ponía tan loca cuando comenzaba la fiesta. *[...]* De una casa de putas a otra. Desde que tenía recuerdo. *[...]* Total. Era un rato. Los garbanzos no me gustan, pero cuando no hay más que comer... (p. 87).

Debido a este pacto, mediante el cual la Manuela debe dejar por un momento su vida de inversión absoluta—lo que no es sino otra inversión—, el personaje permanecerá desde entonces en ese pueblo. Allí, y posteriormente, también estará dominado por dos fuerzas antagónicas: la de sus anhelos de protección ante el temor que le causa Pancho, la que le es ofrecida por don Alejandro y la atracción que siente hacia Pancho, a quien ella espera ansiosamente en el burdel, junto a su hija:

> Antes de que apagara, la Manuela alcanzó a ver que en la cara de su hija había una sonrisa—tonta, no le tiene miedo a Pancho, seguro que quiere que venga, que lo espera, tiene ganas la tonta, y una también esperando (p. 62).

4.3 En la obra de Marlowe, cuando Fausto debe cumplir con su parte del trato, cuando llega la hora de entregar su alma ante la inminencia de la llegada del demonio, el personaje toma conciencia de la individualidad que había perdido, vuelve a considerar su existencia pasada. Esto lo conduce a tratar de deshacer el pacto. Pide e implora la

---

en la novela hispanoamericana contemporánea. Ediciones de la Universidad del Norte, Antofagasta, Chile, 1969. Sin embargo, el autor no alude allí al pacto de la Manuela, hecho de gran significación y que permite relacionar más directamente a ambos personajes.

bendición y el perdón de Dios, al mismo tiempo que trata de ocultarse para no ser ubicado por Mefistófeles.

Algo similar ocurre en el caso de la Manuela. Una vez que Pancho (el ángel-demonio) ha llegado al burdel, ella logra atraer su atención:

> ... eso que está bailando para él, él sabe que desea tocarlo y acariciarlo, desea que ese retorcerse no sea sólo allá en el centro sino contra su piel, y Pancho se deja mirar y acariciar desde allá... el viejo maricón que baila para él y él se deja bailar y que ya no da risa porque es como si él, también, estuviera anhelando (p. 126).

Pero la vitrola se descompone, y la Manuela insiste en que vayan a continuar la fiesta en otros lugares. Nótese lo significativo de sus palabras:

> ... ya, vamos mijito, *lléveme que tengo el diablo en el cuerpo.* Me estoy muriendo de aburrimiento en este pueblo... (p. 127).

Una vez que los tres han abandonado el prostíbulo y se dirigen al camión de Pancho para continuar la fiesta en otra parte, la Manuela trata de besar a éste, lo cual produce de inmediato el rompimiento de la relación de camaradería. Octavio reconviene a Pancho, haciéndole ver la realidad de la situación («Ya, pues, compadre, no sea maricón usted también»). Se produce entonces un altercado, del cual, como es lógico, saldrá perdiendo la Manuela. Ante el castigo inminente, del cual va a ser objeto por parte de los dos hombres, la Manuela, tal como Fausto, toma conciencia de sí, produciéndose de este modo una reactualización de su perdida personalidad:

> Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela *despertó. No era la Manuela. Era él Manuel González Astica.* Y porque era él, iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror (p. 130).

Ante este peligro la Manuela, en forma desesperada, trata de salvarse, y perseguida por Pancho y Octavio, huye en busca de don Alejandro («... más allá del límite lo esperaba don Alejo, que era el único que podía salvarlo»). Mientras corre, recuerda la otra parte del pacto («don Alejo le prometió que le iba a ir bien, que le convenía, que nunca más iba a sentir el peso de lo que sentía antes si se quedaba aquí donde estaba él; era promesa, juramento casi, y se había quedado, y ahora lo venían persiguiendo para matarlo...») y eleva también su plegaria, la que queda tan sólo en su mente:

> Decirle por favor defiéndame del miedo, usted me prometió que nunca me iba a pasar nada que siempre iba a protegerme y por eso me quedé en este pueblo y ahora tiene que cumplir su promesa y defenderme y sanarme y consolarme... (p. 131).

La Manuela trata de cruzar el canal que separa el pueblo de los viñedos de don Alejandro, pero sin fuerzas; intenta ocultarse, solución que tampoco es efectiva porque los hombres la encuentran y con una furia inaudita e incontenible se abalanzan sobre ella.

4.4 A pesar de que hay otras situaciones similares con *La trágica historia del doctor Fausto* (16), se hace necesario señalar que, dada la particular configuración de la obra, sustentada por la inversión, hay también un aspecto de diferenciación notorio. En efecto, si bien Fausto logró, gracias al pacto con Mefistófeles, la grandeza que deseaba, por el contrario, la Manuela ha tenido una compensación nimia. Ella ha perdido su libertad, cosa que intuyó en el momento mismo en que se consumaba el trato:

> ... claro que sentí que era una traición para apresarme y meterme para siempre en un calabozo... (p. 107).

Pero nada puede hacer. La Manuela, que podía haber sido «la reina de las fiestas», que podía haber llevado una vida distinta, de fama, de diversión, descubriendo nuevos lugares, yendo de un lado a otro cantando y bailando como sólo ella lo sabe hacer, no ha obtenido sino una prisión, un lugar de encierro, de donde no puede salir y donde ni siquiera ha tenido compensaciones materiales, pues todo el dinero lo guarda su hija. La Manuela está consciente del engaño; se ha dado cuenta de que aquel pacto no le significó nada de lo que ella esperaba:

> Haber creído que porque la Japonesa Grande lo hizo propietario y socio de la casa en la famosa apuesta que gracias a él ganó a don Alejo, las cosas iban a cambiar y su vida a mejorar (página 60).

Pero no hubo prosperidad, y al final lo único que ella desea es poder salir de allí para liberarse de esa tumba, en la que está encerrada en vida («... yo tengo derecho a ver un poco de luz, yo que nunca he salido de este hoyo, porque me engañaron», p. 128), y cuando viene

---

(16) Recordemos la expectante situación nocturna ante la llegada del demonio y de Pancho, los reiterados consejos del ángel y de la Japonesita —quien le insiste a la Manuela que no salga con Pancho—, y el anhelo de conocimiento de Fausto y de la Manuela, que quiere recorrer otros lugares de diversión.

en su busca el angel demoníaco, que espera con tanta ansiedad, el pacto llega a su término. Pero en vez de libertad sólo obtendrá la destrucción y la muerte.

5.0 A partir del correlato con el mito del hombre fáustico es posible la comprensión del cosmos de *El lugar sin límites* como un mundo degradado, infernal y demoníaco, regido por las fuerzas del mal y donde se concretiza, como hemos señalado al comienzo de estas páginas, la historia mítica de la rebelión de Luzbel, el ángel caído que se enfrenta con la figura del Dios creador. Esta visión complementa la anterior y permite una óptica más integral y adecuada de la materia narrativa.

5.1 Sin embargo, dada la particular perspectiva de la novela, la actualización del mito sufre importantes variaciones. Aquí el antagonismo esencial, la bipolaridad, no existe en términos absolutos. En otras palabras, la oposición Dios-demonio no es reductible a los términos de una lucha entre el bien y el mal, pues ambas fuerzas presentan, a su modo, ciertas características contrarias a lo que sería su calificación esencial. Se trata, en buenas cuentas, de un cielo al revés, principio estructural que encontramos también en *El señor Presidente*, por ejemplo (17), pero con una realización diferente, por cierto.

5.2 En *El lugar sin límites*, la figura de don Alejandro Cruz, el latifundista, el terrateniente, irradia una imagen paternalista muy especial. El es el dueño de todo el pueblo; lo ha creado, y de su persona dependen todas las demás existencias. Su poder económico es inmenso; es el generador no sólo del espacio, sino también de la vida humana (recordemos que muchos de los habitantes tenían el color de sus ojos). Su figura está rodeada por una aureola de misticismo y religiosidad, la cual se ve reforzada por su apellido —Cruz—, por la denominación de su pueblo —El Olivo— y porque a él pertenecen los viñedos: son las «viñas del señor». Don Alejandro Cruz ha dado origen al pueblo, y bajo su mirada se desarrollan las actividades:

> Viñas y viñas y más viñas por todos lados hasta donde alcanzaba la vista, hasta la cordillera *[...]*. El varillaje de las viñas convergía hasta las casas del fundo El Olivo, rodeadas de un parque no muy grande pero parque al fin, y por la aglomeración de herre-

(17) En la novela de Asturias aparece la figura de un dios malvado y cruel, «Señor» al revés de su «Paraíso», regido por el miedo y el terror; a su derecha, Miguel Cara de Angel, correspondiente al arcángel bíblico, pero «bello y malo como Satán». Como Luzbel, éste es lanzado a los infiernos cuando traiciona su pacto de confianza con el amo, prefiriendo el amor de Camila, en un acto de rebeldía que no prospera frente a la fuerza infernal y terrible del dios-demonio.

rías, lecherías, tonelerías, galpones y bodegas de don Alejo [...]. Tanta plata. Y tanto poder: don Alejo, cuando heredó hace más de medio siglo hizo construir la Estación El Olivo para que el tren se detuviera allí mismo y se llevara sus productos. Y tan bueno don Alejo... (p. 20).

La carateterización primera del personaje es entonces la de un padre bondadoso, que hace todo para el beneficio de sus hijos bien amados, los que, agradecidos, lo adoran como a un verdadero dios. Al comenzar la novela, la Manuela dice: «Tan bueno él. Si hasta cara de tatita Dios tenía, con sus ojos como de loza azulina y sus bigotes y sus cejas de nieve», y no hace sino repetir lo que veinte años atrás le dijera la Japonesa Grande: «Aquí en el pueblo es como Dios» (p. 74).

5.2.1 Esta caracterización de don Alejandro impone, en una ocasión dada, la utilización de un estilo que parodia el lenguaje bíblico: «Pero porque se trataba de una fiesta en honor del señor y porque cualquier cosa que se relacionara con el señor era buena [...], si que cantaran juntos, que bailaran, que hicieran las mil y una, hoy no importaba con tal que las hicieran con el señor» (pp. 64-65). Con estas palabras, que se refieren a la fiesta antes aludida, el narrador no sólo alude a la atmósfera religiosa y de bondad en la que se encuentra inmerso el personaje, sino que, por contraste, también alude al espacio degradado del cual el señor es amo. Significa una agria caricatura, una fuerte sátira a las celebraciones hechas en honor de don Alejandro, las que nada tienen de sagrado, sino que, por el contrario, son reuniones —orgías— realizadas en el nada santo prostíbulo de la Japonesa.

5.2.2 Don Alejandro es la representación del poder omnipotente; todo depende de él. Las vidas de los habitantes están limitadas a sus designios. Es la concreción de un poder esclavizador, que entrega una seguridad relativa, lo que no impide que, indudablemente, sea la encarnación de un sistema social represivo. Creador y conservador de las cosas, no es el Sumo Bien. También en él están presentes las fuerzas del mal, de la destrucción. Creador y devorador al mismo tiempo, la figura de don Alejandro implica conjuntamente las fuerzas de la génesis y de la destrucción. En efecto, una vez que se cerciora de que sus proyectos para hacer del Olivo un lugar próspero y floreciente fracasan («nos vamos a ir todos para arriba como la espuma», p. 74), don Alejandro se propone acabar con todo lo que ha hecho: recuperar lo que le perteneció a costa de cualquier precio. Por eso quiere comprar todas las casas del pueblo; por eso quiere recuperar la casa de la Japonesita, perdida en una apuesta:

Quiere que toda la gente se vaya del pueblo. Y como él es dueño de casi todas las casas, si no de todas, entonces, qué le cuesta echarle otra habladita al Intendente para que le ceda los terrenos de las calles que eran de él para empezar y entonces echar abajo todas las casas y arar el terreno del pueblo, abonado y descansado, y plantar más y más viñas como si el pueblo jamás hubiera existido (p. 100).

5.2.3 Un elemento indicial que contribuye a esta configuración de don Alejandro como un dios maligno está constituido por los cuatro perros negros que siempre lo acompañan y que son mencionados a lo largo de toda la obra (18). Estos animales tienen nombres relacionados con el mundo musulmán (Otelo, Moro, Negus, Sultán). Tradicionalmente se ha considerado que es opuesto a «lo cristiano», de manera que se produce la paradoja de que haya «moros» en la misa. Más aún: si recordamos que la figura del perro negro es representativa del demonio, resulta que el señor se hace acompañar por demonios y que éstos incluso entran con él a la iglesia (19). Finalmente, al concluir la novela, el señor suelta a su séquito infernal, el que se encargará de anunciar la destrucción y la muerte.

5.3 Frente a la figura de este dios se alza la del ángel rebelde, Pancho Vega, quien se opone a los designios de Alejandro Cruz. Desde niño dependió de la familia del hacendado; ellos lo criaron y lo mandaron a la escuela. Debe jugar con Moniquita, la hija del patrón. Su rebeldía se manifiesta desde temprana edad («nunca pasaba de curso porque no se me antojaba» p. 92), y ya cansado de cuidar a la pequeña y de las bromas de sus amigos, en cierta ocasión decide esconderse; pero don Alejandro lo sorprende y lo obliga a continuar en su tarea (p. 97).

Paradójicamente, la libertad y la dignidad personal que tan afanosamente busca Pancho (actitud que lo relaciona con la Manuela) se realiza gracias a un dinero prestado por el señor, con el cual puede comprar su camión colorado. Esta deuda lo mantiene atado siempre al antiguo lazo. Aunque la cancele, don Alejandro sabe que todavía lo tiene en su poder («tengo muchos hilos en mi mano. Cuidado... Si te di la libertad fue para ver cómo reaccionabas...», p. 36). Sin embargo, Pancho, con la ayuda de Octavio, el extranjero en el pueblo, él, que no está contaminado y que es capaz de enfrentarse con el patrón sin que necesariamente tenga que temerle, logrará su propósito («No, no quería tener nada que ver con este pueblo de mierda

(18) En las páginas 11, 16, 18, 27, 29, 33, 34, 38, 54, 58, 93, 94, 115, 118, 135 y 139.

(19) Es significativo además que el galpón que es utilizado como iglesia, propiedad de don Alejandro, sea usado los días de semana para las reuniones del partido.

[...] la libertad; él solo, sin tener que rendirle cuentas a nadie», pp. 36-38). Pagará su deuda, pero de todas maneras su independencia será relativa, porque quedará atado a los recuerdos de don Alejandro y de su familia. Incluso él quisiera que el pueblo no sucumbiera para tener algo en que pensar, para poder recordarlo:

> Me gustaría tener donde volver no para volver sino para tenerlo, nada más, y ahora no voy a tener. Porque don Alejo se va a morir (p. 101).

Y ante el inminente final del hacendado, Pancho, que ha tratado por todos los medios de cortar los lazos que lo ataban con el señor, quedará desorientado, sin saber qué hacer ni adónde dirigirse:

> La certidumbre de la muerte de don Alejo vació la noche y Pancho tuvo que aferrarse de su manubrio para no caer en ese abismo (p. 101).

5.3.1 Este ángel rebelde, que en realidad también es el demonio (20), que busca la libertad, pero que queda atado a los recuerdos de la infancia, a sus situaciones características y al terruño que lo vio crecer, celebrará su independencia en el burdel, lugar que para la Manuela es una prisión. Allí está el homosexual, que es para él el último recurso al que puede acudir para divertirse, para evitar el tedio, el aburrimiento y la inseguridad que lo corroe:

> ... esa loca de la Manuela que venga a salvarnos, tiene que ser posible algo que no sea esto... (p. 123).

Para la Manuela, Pancho significa la posibilidad de poder escapar de su encierro, pero este personaje no le traerá sino el mensaje de la muerte.

6.0 Aunque es posible detectar otros elementos que inciden también en la conformación de este mundo infernal, regido por un dios diabólico (21), nos detendremos brevemente ahora en la consideración de dos aspectos que acentúan y ponen de relieve la inversión en una forma global y totalizadora.

6.1 El universo de las figuras de la novela es un mundo que vive de recuerdos y de ensoñaciones. Con respecto a esto último,

---

(20) Su carácter diabólico se acentúa por las reiteradas alusiones a su camión *colorado* (pp. 9, 13, 22, 119). Incluso en una oportunidad el narrador expresa: «se irguió un *bocinazo caliente como una llama,* insistente, *colorado*» (p. 62).

(21) Recordemos, por ejemplo, que la casa de la Manuela está hundiéndose y que el infierno está «en las entrañas de la tierra». Es significativo también que en el lugar no haya cementerio, pero no porque no haya lugar para la muerte, sino porque El Olivo es la muerte en vida (cf. p. 46).

resulta evidente que la mayor parte de los personajes han anhelado o desean en el presente obtener algún logro, alguna satisfacción personal. Los sueños y los pensamientos inherentes a esta actitud se instalan en la conciencia de las figuras. Así, por ejemplo, la Manuela sueña con ser famosa y con que doña Blanca (la esposa del hacendado) la cuida y la protege ante un posible altercado con Pancho Vega (p. 26); ella también piensa que el pacto ya tantas veces aludido le traería beneficios y tranquilidad (p. 87); la Japonesita desea fervientemente que el pueblo pueda contar con luz eléctrica para que el lugar vuelva a florecer, para que reviva y sea «otra vez lo que fue en tiempos de su madre» (p. 43); don Alejandro soñó con el camino longitudinal, que, pasando por el pueblo, traería prosperidad a su creación (p. 100); Pancho Vega anhela una casa para su esposa y sueña con poder educar a su hija (p. 101). Sin embargo, como hemos visto, la mayoría de estos proyectos fracasa.

6.2 Por otra parte, tenemos la gravitación del pasado. El pasado aflora constantemente sobre el presente en la medida en que las figuras viven recordando. La Manuela recuerda su encuentro anterior con Pancho y las épocas mejores del pueblo; lo mismo hace la Japonesita. Por su parte, Pancho rememora su infancia insistentemente. Además hay un acontecimiento del pasado, cuyo relato ocupa la parte central de la novela. Pero lo más característico de este pasado que se trae al presente y que se recuerda en forma reiterada es que, de acuerdo con él, el lugar evocado viene a constituirse en una suerte de «paraíso perdido». Esta idea resulta innegable si nos detenemos un tanto y nos fijamos en lo que dicen los personajes:

> La Japonesa Grande recordaba, hacia el final, que en otra época la misa de doce en el verano atraía a los *bracks* y a las victorias más encopetados de la región, y la juventud elegante *[...]* se reunía al atardecer, en caballos escogidos, a la puerta del correo que traía el tren. Los muchachos, tan comedidos de día como acompañantes de sus hermanas, primas o novias, de noche se soltaban el pelo en la casa de la Japonesa, que no cerraba nunca.

Pero con el paso del tiempo, y poco a poco, esta época floreciente se convierte en una era opaca y descolorida. La decadencia inevitable adviene y el pueblo, y la casa de la Manuela, se sumen en la miseria y en la soledad:

> Después llegaban sólo los obreros del camino longitudinal, que hacían a pie los dos kilómetros hasta su casa, y después ni siquiera ellos, sólo los obreros habituales de la comarca, los inquilinos, los peones, los afuerinos que venían a la vendimia. Otra clase de gente. Y más tarde ni ellos (p. 45).

El lugar se desmorona, se derrumba inexorablemente. Nada puede hacerse para evitar la destrucción, la que, finalmente, se apoderará del pueblo y de sus habitantes. La noción de un pasado fértil contrasta notablemente con la de la actualidad, donde nada ya tiene vida:

> Claro que en épocas mejores el centro fue esto, la estación. Ahora no era más que un potrero cruzado por la línea, un semáforo inválido, un andén de concreto resquebrajado... (p. 20).

6.3 Este paraíso que se añora nostálgicamente, que se recrea para evadir el presente, no es tal sin embargo. La inversión una vez más hace de las suyas. En efecto, el tiempo pretérito no está exento de culpa, el paraíso no es puro; en realidad es en el pasado donde están las raíces del mal que aquejan al presente. Son esas celebraciones, esos ritos donde se rinde pleitesía al dios satánico, las que provocan la caída. En esas fiestas, donde la Japonesa Grande viene a ser un equivalente de la sacerdotisa del gran señor, encontramos el fundamento del universo degradado que en el presente ha llegado a su punto culminante. Allí se unen el sentimiento de religiosidad que provoca don Alejandro y la aceptación, por parte de los habitantes, de su control de la libertad. En otras palabras, dichas celebraciones significan adoración al señor, pero adoración que lleva implícita la absoluta dependencia de las figuras con respecto de su dios, quien maneja los hilos de sus vidas de acuerdo a todo aquello que implique la obtención de beneficios personales. Por otra parte, el hecho de que el narrador no representado no haga distinción alguna entre pasado y presente (su actitud para relatar los acontecimientos actuales y lejanos es idéntica) configura, a su modo, la idea de que ambos tiempos son semejantes: no hay un «paraíso perdido» porque nunca hubo paraíso.

6.4 Este mundo infernal, este mundo caído, es un universo de oscuridad y de tinieblas. Su salvación depende de la luz. Esa luz no es la que irradiaría un dios bondadoso, sino la energía eléctrica. Pero como sabemos, ello no sucede. Y cuando don Alejandro le comunica la noticia a la Japonesita, el narrador señala que «Ella y el pueblo entero quedaron en tinieblas». Luego de esto, nada interesa, lo que predominará será un estatismo esencial en la conciencia de la Japonesita, sumergiéndose más aún en ese espacio degradado, para esperar la muerte, para perder la conciencia de sí. Liquidadas las esperanzas, el personaje no vivirá, sino que dejará que la vida pase por su lado hasta que la abandone definitivamente: «Qué importaba que todo se viniera abajo, daba lo mismo con tal que ella

no tuviera necesidad de moverse ni de cambiar. No, aquí se quedaría rodeada de esta oscuridad donde nada podía suceder que no fuera una muerte imperceptible, rodeada de las cosas de siempre.» (página 59).

7.0 Para finalizar estas notas diremos que la perspectiva de la novela (esto es, la esctrutura profunda de la obra, determinada por la especial configuración que entrega el hablante implícito) nos pone frente a una situación amarga y desalentadora.

A través de esta perspectiva se quiere expresar la visión de un mundo cuyas notas esenciales están constituidas por la presencia de lo sórdido y lo grotesco. Es un mundo degradado, donde los valores se han trastrocado (de allí la importancia de la inversión como norma estructuradora) y donde los personajes viven una existencia vacía, sin libertad, sin caminos, sin salvación. En este mundo no existe el amor, él no forma parte de las relaciones humanas, pues este sentimiento implicaría la superación de la precariedad de la existencia: sólo cobra forma el deseo sexual, el acoplamiento, el amor pervertido.

En *El lugar sin límites*, la situación particular de un pequeño villorrio campesino se ilumina y universaliza a través de la incorporación de los correlatos (el mito del hombre faústico y la historia bíblica de la rebelión de Luzbel), los que entregan la imagen subyacente de un infierno, de un cielo al revés, de un universo regido por las fuerzas del mal. Este infierno no tiene límites; es un territorio inabarcable al que pertenecen todos los hombres. Allí, a pesar de las diferencias sociales, en buena medida causantes del mal, todos son iguales, un mismo destino los une y los conduce a la destrucción.

Aunque los seres que habitan dicho mundo son capaces de soñar, de anhelar, de sentir y de luchar, la presión que sobre ellos ejercen las condiciones concretas en las que realizan sus vidas o en las que se han formado, les impide salir de aquella situación. La imagen última es la de un universo cerrado, un infierno donde, solitarias, sin destino y sin esperanzas, las figuras se entregan a lo irremediable porque, como dice la Japonesita:

> Todo iba a continuar así como ahora, como antes, como siempre.

FERNANDO MORENO TURNER

Centre de Recherches Latino-Américaines
Université de Poitiers
95, Av. du Recteur Pineau
86 POITIERS (France)

SUPERVIVENCIA
DEL SURREALISMO EN LA LITERATURA FRANCESA

Nous touchons du doigt ces étoiles tendres qui peuplent nos rêves (1).

BRETON-SOUPAULT

Je me mis à concevoir une mythologie en marche (2).

ARAGON

La parole jamais calcinée
dan son incesant bain de foudre
je l'ai tuée avec l'épée molle des songes
je gravite autour de son reflet
à la vitesse du refus de l'oubli
ce refus cet oubli même qui te poursuit
comme l'éclat sinistre et blanc de la lune
qui cherche le fond d'un gouffre (3).

CAROUTCH

Le monde à bas je le batis plus beau (4).

ARAGON

Où me mènes-tu, pensée —disait le vieil imbécile—. Au bout de ton nez, répondit la petite Godiche (5).

ARAGON

¿Qué persiste en Francia de aquel movimiento llamado a renovar las letras occidentales —surgido en torno a la revista *Littérature*, dirigida por Breton, Aragon y Soupault— que en 1922 rompe con Tzara y el dadaísmo y proclama en 1924 su *Premier Manifeste du Surréalisme?* Cuando la segunda guerra mundial producía sus últimas víctimas y Breton paseaba su humanidad por los Estados Unidos, Maurice Nadeau se disponía, trazando su historia, a firmar su certificado de defunción, provocando, como era de esperar, las iras del que pretendía continuar siendo su inspirador. Pero certificar su defunción no era suficiente: antiguos miembros del grupo denunciarán

(1) Breton-Soupault: *Les champs magnétiques*, París, Gallimard, 1968, p. 28.

(2) Aragon: *Le Paysan de Paris*, París, Gallimard, Coll. Folio, 1972, p. 143.

(3) Y. Caroutch: *Corridors ou tombeau du zodiaque*, en A. V. Aelberts et J. J. Auquier, *Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux*, París, Union Générale d'Editions, Coll. 10/18, 1971, p. 61.

(4) Aragon: *Le Mouvement perpétuel*, précédé de *Feu de joie*, et suivi de *Ecritures automatiques*, París, Gallimard, 1970, p. 38.

(5) Aragon: *Les Aventures de Télémaque*, París, Gallimard, 1966, p. 33.

su desvinculación del mundo real, su voluntario ostracismo, sus falaces y vanos intentos, su desinteresado y egoísta carácter de vanguardia elitista, sus vacías paradojas. Parece como si ante los problemas de la realidad francesa no hubiera lugar para el sueño. Sus detractores intentan llevar el ataque a la esencia misma del surrealismo: el deseo de transformar al hombre y al mundo. En nombre de la eficacia, Sartre denunciará a los surrealistas como *parásitos de la burguesía* en una serie de artículos aparecidos en *Les Temps Modernes* y recogidos posteriormente en *Qu'est-ce que la littérature?: Ils son revenus au parasitisme comme à un moindre mal, abandonnant tous, d'un commun accord, études et métiers, mais il ne leur a jamais suffi d'être les parasites de la bourgeoisie: ils ont ambitionné d'être ceux de l'espèce humaine* (6). Parásitos con relación a la humanidad y, por lo tanto, «reaccionarios» han resucitado una vieja concepción de la literatura: la del arte por el arte: *Et le surréalisme, de même qu'il a radicalisé la négation de l'utile pour le transformer en refus du projet et de la vie consciente, radicalise la vieille revendication littéraire de la gratuité pour en faire un refus de l'action par destruction de ses catégories* (7). No hubo más que juego, capricho burgués, rebeldía juvenil, misticismo ateo que buscó su compensación en el esoterismo; cae en los mismos vicios que denuncia; es un producto más de la posguerra: *J'entends bien que le surréalisme avec son aspect ambigu de chapelle littéraire, de collège spirituel, d'église et de société secrète n'est qu'un des produits de l'après-guerre* (8).

Sin embargo, el surrealismo logró sobrevivir: durante algunos años como grupo y actualmente como tendencia y como estética. No es difícil explicar este arraigo. Consiguió dar su expresión adecuada al hastío existencial de la adolescencia y juventud frente a la cultura y civilización occidentales. Un grupo de jóvenes se sublevaba contra la seriedad, inmovilismo, pobreza y egoísmo de una sociedad asentada en viejas tradiciones y valores de los que los adultos se constituían en celosos guardianes. Este malestar tenía precedentes lejanos: arranca del prerromanticismo y romanticismo y, fundamentalmente, de los grandes adolescentes mitificados por los surrealistas: Rimbaud y Lautréamont, igual que ellos producto de una situación bélica. Si la razón únicamente servía para que los hombres se enfrascaran en una nueva guerra, más valía desecharla. A esta protesta individual y estética añaden los surrealistas su conciencia de

---

(6) Sartre: *Qu'est-ce que la littérature?*, París, Gallimard, 1948, p. 226.
(7) *Ibídem*, p. 228.
(8) *Ibídem*, p. 235.

grupo, de tendencia colectiva: en esta línea se enmarcan sus «escándalos», especialmente los dirigidos a destruir la memoria de poetas consagrados: Anatole France, por ejemplo. Por otra parte, al haber querido constituirse no como movimiento literario, sino como reprobación total y absoluta del hombre y, particularmente, de las artes, tuvieron mayor resonancia que cualquier movimiento anterior. No será su mayor paradoja el que un grupo que se proclamaba enemigo acérrimo del arte cuente en su nómina con grandes poetas, pintores y cineastas. Con el tiempo se cribó lo que de protesta juvenil y pasajera existía en el surrealismo, persistiendo su fecunda fuerza de renovación del hombre y del arte.

DESINTEGRACION. NUEVAS FIGURAS (1945-1966)

Ya antes de 1939 se había ido desintegrando el grupo inicial: Breton, Baron, Boiffard, Aragon, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault y Vitrac (9). Apenas constituido se iban dibujando las dos grandes tentaciones que a lo largo de su existencia le acecharán: *a)* la tentación de la acción política revolucionaria, y *b)* la tentación del arte, ferozmente proscrito.

En 1926, Pierre Neville propone una revisión del programa de actuación política del grupo: pretende que se alejen del individualismo elitista y se unan a los grupos de izquierda, hecho que supondrá su fulminante exclusión. Casi al mismo tiempo abandonan el grupo Artaud y Soupault, acusados de buscar la gloria literaria y escribir una literatura comercial. El *Seconde Manifeste du Surréalisme* (1929), a la par que confirmará las expulsiones anteriores, anatemiza a Carrive, Delteil, Gérard, Limbour, Masson y Vitrail (10). En 1930 se produce la hecatombe: la ruptura de Aragon con Breton, la afiliación del primero al partido comunista francés y su total desvinculación del grupo asesta al surrealismo un golpe mortal: había perdido a una de sus figuras capitales. En 1932 se separa Pierre Unik. También recibía el grupo nuevas adhesiones, caso de los españoles Luis Buñuel y Salvador Dalí, pero la situación mundial iba acentuando su crisis: en 1933, al desaparecer la revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* (último número de 15 de mayo de 1933), se quedan sin «órgano oficial» y se ven obligados a publi-

(9) Recogemos los nombres citados por A. Breton en el *Premier Manifeste du surréalisme* por «haber hecho acto de surrealismo absoluto» (*Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1969, p. 38). Compárese con los que el mismo autor había citado anteriormente como «amigos» asiduos a su «castillo» (*Ibidem*, p. 27).

(10) Recogido en *Manifestes du surréalisme*, p. 83.

car únicamente algunas colaboraciones en pequeñas revistas, como la de arte *Minottaure*. Estalla la guerra civil española y Benjamín Péret combate con las Brigadas Internacionales. Breton regresa de Méjico y se encuentra con el doloroso trance de ver que Eluard, siguiendo los mismos pasos que Aragon, rompe con el grupo: el surrealismo había perdido a sus dos grandes poetas. Un poco antes, en 1935, se separa Tzara, inscrito en el grupo en 1935. Quedaba lejana la época en que Desnos, que animaba el grupo con sus aptitudes hipnóticas, también había dado el portazo. Pero los procesos de descomposición también conocen mejorías: en 1938 parece que el movimiento surrealista cobra nuevos aires: se celebra en la galería des Beaux-Arts de París la Exposición Internacional del Surrealismo, participando 60 artistas de 14 países. Efímero éxito que la guera, al dispersar a los componentes que quedaban, al marginarlos, se encarga de enterrar.

Durante la ocupación, la actividad surrealista pervive únicamente en el extranjero, donde consigue nuevas adhesiones: en marzo del 41, Breton, que se dirigía a América, hace una escala en la Martinica, entrando en contacto con Aimé Cesaire; en el verano del mismo año desembarca en Nueva York con André Masson. Encuentra a Marcel Duchamp, Yves Tanguy, Matta y Max Ernst. Jóvenes americanos se adhieren a su formación y funda la revista *VVV (Triple V)*, en cuyo primer número, junio de 1942, aparecen los *Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non*. El joven Charles Druits se apasiona por el movimiento, del que años después hará un entusiasta elogio (11). El 10 de diciembre de 1942 Breton hablará a los estudiantes de francés de Yale sobre la *Situation du surréalisme entre les deux guerres* (12). En Canadá escribe la obra principal de este período, *Arcane 17* (publicada en 1945), obra simbólica con la que se adentra en el mundo del ocultismo, hacia el que siempre se había sentido atraído. Ya en el *Second Manifeste du Surréalisme* declaraba: *Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement* (13). Captar el punto en el que se vinculan y confunden los contrarios, la interdependencia entre dos objetos aislados por el razonamiento lógico, la posibilidad de conocer mediante la analogía poética, en cierto modo próxima a la ana-

---

(11) *André Breton a-t-il dit passe*. París, Denöel, 1969.

(12) Que recogerá en *La Clé des Champs*, París, Sagittaire, 1952; nouv. ed. Union Générale l'Editions, Coll. 10/18, 1967, pp. 87-111.

(13) *Manifestes du surréalisme*, pp. 76-77. Puede interpretarse como mera solución de contrarios, pero existe una indiscutible influencia de la noción de punto de la Cabala.

logía mística, serán las preocupaciones máximas de este momento, como, en 1947, expondrá en *Signe ascendent* (14). Se ha afianzado en su visión mística y utópica del mundo, desplegada en su *Ode à Charles Fourier,* 1945, en su deseo constante de abrazar la unidad:

> Tu as embrassé l'unité, tu l'as montrée non comme perdue, mais comme intégralement réalisable (15).

Breton regresa a París en 1946. De los viejos amigos únicamente Péret le será fiel, hasta su muerte en 1956. Desnos, Unik, como antes Crével, han desaparecido. Aragon y Eluard prosiguen su obra de poetas comprometidos. El alsaciano Jean Arp (1887-1966), cofundador del grupo Dada, escultor, pintor y poeta, seguirá participando en las manifestaciones surrealistas. Breton quiere reorganizar el grupo a partir de las nuevas adhesiones, procedentes en su mayoría de las nuevas generaciones de artistas. Continúan las reuniones y publicaciones colectivas. Organiza diversas exposiciones: en 1949, en 1955 (dedicada al erotismo), en 1965 (homenaje a Charles Fourier). Aparecen nuevas revistas surrealistas con textos de jóvenes poetas: *Néon* (1948-49), *Médium, Le Surréalisme même, Bief, La Brèche, Archibras* (que dirigirá Jean Schuster, a la muerte de Breton). Breton no ha olvidado su papel de celoso guardián de la ortodoxia surrealista y en 1955 expulsa a Max Ernst por haber aceptado el Gran Premio de Pintura de la Bienal de Venecia.

Aunque nuevos pintores, poetas y novelistas o dramaturgos se adhieren al grupo, la cohesión y vida de los tiempos pasados se ha perdido. Una primera ola de adhesiones hacia 1947-49 permite reorganizar el equipo: Malcolm de Chazal, Jean-Louis Bédouin, André Pieyro de Mandiargues, Julien Gracq, Jean Schuster, Gérard Legrand, Guy Cabanel, Jean Pierre Duprey, etc. Una segunda ola, hacia 1955-56, trae una nueva generación: Vincent Bounoure, Fernando Arrabal, Radovan Irsic, Jean Claude Silbermann, Marianne van Hurtum, Pierre Dhainaut, etc. Entre los novísimos también se produjeron algunas adhesiones, pero las publicaciones de estos autores son escasas y suelen reducirse a poemas aparecidos en revistas o publicaciones colectivas: citaremos a Jean Claude Barbé, que publica poemas en *La Brèche,* y François René Simon, que publica en *Archibras,* autor

---

(14) Breton: *Signe ascendant,* suivi de *Fata Morgana,* les *Etats généraux,* etc., París, Gallimard, 1968.

(15) Breton: *Signe ascendant,* suivi de *Fata Morgana..., Ode à Charles Fourier,* etc., página 109.

también de dos colecciones, *Pari Mutuel* y *De ma tierce personne.* Roger Renaud, que ha publicado *Chante-Ishta, suivi de le Voile pierre-fendre III de Jorge Camacho* (Lettera Amorosa, 1971) (16).

POSICIONES DEL SURREALISMO DESPUES DEL 45

«le *surréalisme,* fils de la frénesi et de l'ombre»

A pesar de las adhesiones, el surrealismo perdía importancia en Francia. Todavía suscita el entusiasmo de jóvenes artistas, pero carece de la fecundidad y riqueza de los años 24-30, en los que vieron la luz las obras surrealistas por excelencia sus obras maestras: *Le Paysan de Paris* (1926) y *Le Traité du style* (1928), de Aragon; *Nadja* (1928), de Breton, y *Capitale de la douleur* (1926) y *L'amour la Poésie* (1929), de Eluard, etc.

En estos años el movimiento surrealista se internacionaliza. Aunque pululan poetas y artistas, continúa definiéndose como un movimiento de revisión y oposición que ataca tanto a la capitalista sociedad francesa como a la política estaliniana. Denuncia, como años atrás, *la crétinisation,* allá donde se encuentre. Sigue, aunque con pequeñas innovaciones, fiel a sí mismo. La protesta se hace menos general y más concreta. Están lejanos los tiempos en que su misión era actuar como catalizador de la conciencia francesa, rechazar todo lo adquirido para reorganizarlo de acuerdo con un sistema más a la medida del hombre del siglo XX, sorprender y enfurecer a cuantos dormían tranquilos sobre las excelencias de la civilización occidental y especialmente francesa: en una palabra, el tiempo del escándalo sistemático, como proclamara en 1924 Aragon: *Je n'ai jamais cherché autre chose que le scandale et je l'ai cherché pour lui-même* (17). Pero su esencia permanece inalterable. En todas sus etapas aparece, como una dislocación del pensamiento lúcido, una distorsión consciente y voluntaria de su medio de expresión: el lenguaje. Siglos de imperio de la lógica han envilecido y empobrecido el lenguaje, y por ello se propuso el surrealismo liberarlo de su empleo utilitario y devolverle su validez como medio para abarcar el mundo y al hombre en su totalidad. Cuando en 1953 resume Breton los planteamientos surrealistas, subraya la consciencia de esta necesidad en diversos autores del XIX y XX: Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, Lewis Carroll, Raymond Roussel, James Joyce, etc., aun

(16) Se prescinde de los pintores, escultores o cineastas, pese a su importancia.
(17) Aragon: *Le Libertinage,* 1924; 11.ª ed., París, Gallimard, 1959, p. 18.

destacando lo que los distingue. La escritura automática, y por tanto la exaltación del azar, de lo fortuito y espontáneo, fue el método que en los primeros tiempos les pareció más adecuado para llegar a la *matière première du langage* (18). El rápido abandono del método sólo pudo significar una claudicación para quienes contemplándolo desde el exterior le concediesen un valor distinto del que tenía. La escritura automática —escasamente utilizada por algunos surrealistas, incluso de los primeros tiempos— era un método audaz, necesario en los primeros momentos de ruptura y escándalo, para dislocar el lenguaje y liberarlo de su coraza lógica. El abandono de este método a favor de un azar fortuito, mas no por eso necesariamente inconsciente, se inscribía dentro de la dialéctica misma del movimiento surrealista. Unicamente este paso pudo permitirles renovar la estética literaria y ejercer su indiscutible influencia sobre la poesía francesa posterior. La escritura automática no era un procedimiento estético, sino un método «cuasi-científico» del conocimiento (19).

El surrealismo quería liberar fuerzas nuevas, desentrañar el misterio del mundo en su plenitud, el misterio de la luz y las sombras. Pretendía desplegar un mundo maravilloso ante todos los hombres, tal como proclama Aragon en *Le Paysan de Paris*, parafraseando el estilo evangélico: *J'annonce au monde ce fait divers de première grandeur: un nouveau vice vient de naître, un vertige de plus est donné à l'homme; le* surréalisme *fils de la frénésie et de l'ombre. Entrez, entrez, c'est ici que commencent les royaumes de l'instantané* (20). El surrealismo puede proporcionar la respuesta oculta o misteriosa hasta ahora desconocida. *La bouche d'ombre* —en términos de Hugo— puede hablar. Esta noción llevará a los surrealistas —como antes a Hugo en sus últimas obras— al mundo del ocultismo, en el que, sin aceptar su filosofía, ven una comunidad de propósitos. En la segunda etapa del surrealismo Breton acentuará esta tendencia, que será particularmente importante en algunos de sus adeptos, especialmente en Malcolm de Chazal, descendiente de un discípulo de Swedenborg.

La lucha por la liberación total y absoluta no olvidaba las limitaciones del hombre. Al desconfiar de la razón humana proclamaban el valor de la intuición poética como método esencial de conocimiento. Con ella se forma la *imagen poética*, basada en una asocia-

---

(18) Breton: *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, 1953, *Manifestes du surréalisme*, p. 181.

(19) *Car on confond le* principe *de l'écriture automatique avec* l'utilisation *qui en a été faite. Mais le poète sait que ce principe demeure, au delà de tous les tics d'écriture et de tous les procédés la clé d'une libération de la pensée sans laquelle il n'y a plus qu'à mourir.* Alain Jouffroy, prefacio a A. Breton, *Clair de terre*. París, Gallimard, 1966, p. 13.

(20) Aragon: *Le Paysan de Paris*, p. 81.

ción de nociones difíciles de percibir por un espíritu lúcido. La imagen surrealista es la chispa que *mène l'esprit à se faire du monde et de lui-même une représentation moins opaque* (21). Porque la función del poeta no es transmitir un estado de inspiración, sino, en palabras de Eluard, inspirar. En esta perspectiva, el método surrealista está próximo al ocultismo o a todo misticismo heterodoxo: *L'analogie poétique a ceci de commun avec l'analogie mystique qu'elle transgresse les lois de la déduction pour faire appréhender à l'esprit l'interdépendance de deux objets de pensée situés sur des plans différents, entre lesquels le fonctionnement logique de l'esprit n'est pas apte à jeter aucun pont et s'oppose* à priori *à ce que toute espèce de pont soit jeté* (22). Los surrealistas van a profundizar en el viejo intento de Rimbaud, en *L'Alchimie du verbe.* La imagen surrealista, por su novedad y carácter insólito, produce un impacto en el lector, al que empuja a una reconsideración de su conocimiento de lo real y del universo. La espléndida definición de Aragon conservó todo su valor en el surrealismo de posguerra: *Le vice appelé* surrealisme *est l'emploi déréglé et passionnel du stupéfiant* image, *ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses: car chaque image à chaque coup nous force à réviser tout l'Univers. Et il y a pour chaque homme une image à trouver qui anéantit l'Univers* (23). Las imágenes sorprendentes caracterizarán todos los momentos del surrealismo, desde los comienzos de la escritura automática hasta los últimos textos:

Les grands marais phosphorescents font de jolie rêves et les crocodiles
[se reprennent la valise faite avec leur peau (24).
Que reste-t-il, que reste-t-il?
Du ciel, il n'est qu'un grand tissu froissé de revenants et les yeux n'emplis-
[sent que les orbites du vide.
Une araignée déplace la nuit, elle est le rêve d'une morte (25).
Ce soir entre la hache et le billot
J'étouffe entre les valves de la coquille absurde
Musclées ces valves comme des cloches au fond d'un paysage de landes
[et de nuages bas (26).

---

(21) Breton: *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, en *Manifestes...*, p. 185.

(22) Breton: *Signe ascendant*, p. 9.

(23) Aragon: *Le Paysan de Paris*, p. 82.

(24) Breton-Soupault: *Les Champs magnétiques*, p. 49.

(25) Duprey: *Le rose des Cendres*, en A. V. Aelberts y J. J. Auquier, *Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux*, p. 88.

(26) Bédouin: *Les beaux draps* en Jean-Louis Bedouin, *La poésie surréaliste*, choix et présentation par ... París, Seghers, 1970, p. 66.

Estas imágenes corresponden a momentos diferentes. El aspecto gratuito, de choque, de mera libertad de las palabras, próxima aún al dadaísmo, de la primera cita, resultado de la escritura automática, contrasta con esa protesta de la justicia «oficial» que encierra la tercera, inspirado el poema por *La pure étoile de la subversion.* Aunque podemos encontrar ejemplos de uno u otro tipo en todas las épocas, podemos observar cómo tras el alejamiento del surrealismo del dadaísmo estos contrastes son el síntoma del paso característico entre el más temprano surrealismo y la poesía posterior, símbolo de la evolución de gran parte de los surrealistas.

Cualquier imagen surrealista, sea cual fuere la época a que pertenezca, responde a impulsos humanos más o menos explicables —reductibles— a través del lenguaje normal. En ello radica su validez. El psicoanálisis ha logrado explicar lo que de deseo inconsciente contenían algunas de ellas, caso del *sketch* de Breton y Soupault *Vous m'oublierez* (27), representado en la sala Gaveau, de París, el 27 de mayo de 1920, con cuatro personajes: Parapluie, Robe de Chambre, Machine à coudre y un desconocido, inspirado en la frase de Lautréamont: *beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur un table de disection* y que encierra un claro simbolismo sexual.

L'AMOUR, LA POESIE

Il est temps d'instaurer la religion de l'amour (28).

El amor, en todos sus aspectos, ocupa un lugar capital: *l'amour charnel ne fait qu'un avec l'amour spirituel* (29). Los surrealistas rehabilitaron el sexo y el erotismo como fuerzas fundamentales de la vida humana: *En vérité les délices de la chaire / rayonnent eux aussi dans un mirage d'altérité. / Tout est vision / surnaturelle transition vers l'Autre. / Tout est passage à la vraie lumière* (30). Como una de las constantes del surrealismo aparece por doquier el amor:

Je ne pense à rien si ce n'est à l'amour (31)
Il n'y a pour moi une idée que l'amour n'éclipse (32)
C'est donc toi fille aux seins de soleil qui seras le paysage (33)

---

(27) Breton-Soupault: *Les Champs magnétiques*, pp. 163-178.
(28) Aragon: *Le Paysan de Paris*, p. 217.
(29) Breton: *Du surréalisme en ses oeuvres vives*, en *Manifestes...*, p. 184.
(30) Nelli: *Point de langage*, en A. V. Aelberts y J. J. Auquier, *Poètes singuliers du surréalisme et autres lieux*, p. 203.
(31) Aragon: *Le libertinage*, p. 9.
(32) *Ibidem*, p. 9.
(33) Péret: *Dormir dormir avec les pierres*, en Bedouin, *La poèsie surrealiste*, p. 257.

La mujer encarnó uno de sus mitos, ocupando un papel relevante. La divinizaron y compusieron en su honor con una mezcla de sensualismo e idealismo, añorando el viejo sueño de la vuelta al andrógino: *Il y va..., au premier chef, de la nécessité de reconstitutions de* l'Androgyne primordial *dont toutes les traditions nous entretiennent et de son incarnation, par-dessus tout désirable et* tangible, *à travers nous*, decía Breton en 1953 (34). Otros poetas recordarán también esta imagen: *L'étoile du soir / l'androgine enfin. / A cheval sur deux portes / Errent / Le soleil dans le couchant / La lune à pic dans l'entre-jambes / D'une cathédrale gothique / Miroitent à fendre l'âme / Dans la boue du chemin-faisant* (1969) (35).

Como podemos observar, las diferencias entre el surrealismo anterior a la segunda guerra mundial y el de la época de la posguerra son mínimas. Presentan los mismos temas, las mismas innovaciones, las mismas inquietudes; a veces, los autores de los últimos años son más moderados en sus protestas subversivas, están más anclados en su momento, pero conservan la mismas añoranzas, buscan ese mismo paraíso en el que el hombre se encuentra a sí mismo y al universo, pero un hombre y universo transformados, sublimados. En ambos momentos subsiste el prometeico deseo de acrecentar las posibilidades del hombre, yendo más allá de todo lo imaginable.

¿Por qué, pues, el grupo que rodeó a Breton en la posguerra no ha alcanzado la celebridad e importancia de aquel primer núcleo surrealista? La falta de perspectiva no nos impide juzgarlos, puesto que los primeros surrealistas alcanzaron la gloria con una rapidez asombrosa: catorce años después de proclamarse el *Premier Manifeste* agrupan a artistas de países muy diferentes en una Exposición Universal, como ya hemos señalado anteriormente. El surrealismo de la posguerra da la impresión de no ser un arte de ruptura, como fue el anterior a 1939; parece un arte ya asimilado, carece de aquellas desbordantes ansias de innovación y renovación total. Además, carece de las grandes figuras de los primeros tiempos. Las huellas de Breton, del primer Eluard, del Aragon surrealista han marcado a los poetas de las generaciones posteriores, pero no encontraron las figuras que hubieran podido rivalizar con ellos. Lo que no quiere decir que no existieran individualidades ni carecieran de valores. Abundan los poetas, pero los más conocidos destacarán esencialmente en el campo de la novela y de la prosa poética, géneros, al igual que el teatro, en los que el surrealismo había potenciado una renovación considerable.

(34) Breton: *Manifestes*, p. 184.

(35) Mansour: *Pandemonium*, en Aelberts et Auquier, *Poètes singuliers...*, p. 178.

PRINCIPALES POETAS DE ESTOS AÑOS

Hemos visto cómo se iba descomponiendo el grupo. Insistiremos en que únicamente Péret—del grupo inicial—sigue fiel a su vieja amistad con Breton. Posiblemente sea, con Breton, uno de los grandes poetas que permanecen fieles al surrealismo, conservando su aire de aparente intrascendencia, de juego de creación verbal, de asociaciones y reiteraciones, que dan a su obra el aspecto machacón de una letanía:

Celui qui du haut de la falaise siffle en ourlet de vague
à l'autre qui lui répond par une branche morte croulant sous les poids des [orquidées
Celui qui abrite ses yeus sous un nuage de pluie à cinq
branches pour voir s'enfuir une ombre entre les hautes
fougères qui répéten dans le vent un hymne de spores (1957) (36).

Entre los poetas que se unieron a Breton después de 1945 y permanecieron fieles al espíritu surrealista destacan André Pierre de Mandiargues y Malcolm de Chazal.

Pierre de Mandiargues, prontamente influido por el surrealismo, publica sus primeros textos propiamente tales en 1945. *Hereda ou la persistence de l'amour pendant une rêverie* (37). También son muy significativos sus poemas en prosa de *Astyana* (38). Al igual que la mayoría de los autores de esta segunda época surrealista, es autor de novelas, en las que recoge la herencia del cuento fantástico, del cuento negro, divulgado por Breton en su *Anthologie de l'humour noir* (39). Este mundo fascinante y terrorífico de los cuentos da paso en sus novelas a una mayor estructuración y a una técnica más clásica, singularmente en *La Marge*, premio Goncourt en 1967.

Malcolm de Chazal, originario de la isla Mauricia, gozó en París del favor de Paulhan y Breton, que vieron en él un talento original. Alcanzó la celebridad con la publicación de *Sens Plastique II*, magnífico ejemplo de prosa poética, repleta de esas audaces metáforas buscadas por los surrealistas:

L'idiot bêle du regard.
Les épices font fox-trotter la langue et valser le palais.
Epices: *danse des orteils de l'odorat.*
Les vallées sont les soutien-gorge du vent (40).

---

(36) Péret: *Des cris étouffés*, en Bedouin, *La poèsie surréaliste*, p. 269.
(37) Mónaco, Hommage, 1945.
(38) París, Le Terrain Vague, 1957.
(39) París, Sagittaire, 1940; nouv. ed. París.
(40) Malcolm de Chazal, *Sens Plastique*, Ile Maurice, 1947. Bedouin, *La poésie surréaliste...*, p. 127.

Pero la figura más importante de este grupo será, sin embargo, el novelista Julien Gracq (seudónimo del profesor de Historia Louis Poirier). Es cierto que se ha exagerado su fidelidad al surrealismo. Siempre confesó su admiración por Breton, al que dedicó un estudio: *André Breton, quelques aspects de l'écrivain* (41). Desde que en 1933 se encontró a Breton en Nantes colaboró en revistas y publicaciones colectivas, asistiendo a reuniones surrealistas. Consideró surrealista su primera novela, *Au Château d'Argol* (42), de la que Breton hizo en 1942 un encendido elogio, considerando que con ella *pour la première fois, le surréalisme se retourne librement sur lui-même pour se confronter avec les grandes expériences sensibles du passé et évaluer, tant sous l'angle de l'émotion que sous celui de la clairvoyance ce qu'a été l'étendue de sa conquête* (43). Análoga consideración mereció *Le Roi Pêcheur,* obra dramática. Mas Gracq conservó siempre sus peculiares tendencias, de las que algunas lo separan del grupo. Si concede a Breton un lugar preeminente en la poesía del siglo XX, si admira a los grandes ídolos del surrealismo, reconoce, sin embargo, inclinarse por autores proscritos por el movimiento, como Claudel. Si sus grandes novelas (44) dan la sensación de una gran vitalidad, de ensueño, de un vago mundo sometido al azar; si intenta conciliar las formas racionales e irracionales del hombre y se pronuncia contra la literatura comprometida «la literatura de partido», no es menos cierto que también pretende reencarnar en pleno siglo XX los viejos mitos del pasado, especialmente el gran mito medieval del Graal, lo que le separa de los surrealistas. El tema del viaje hacia la aventura, de la expectativa ante el presagio que angustia y fascina al hombre dan un aire de novedad a sus novelas, bañadas por una nueva luz poética en cierto modo análoga a la del *Grand Meaulnes* de Alain Fournier. Lo insólito de la atmósfera y del paisaje en sus relatos responde tanto a la noción de la *surréalité* de Breton como al sentido del misterio no casual de los relatos medievales.

Podría añadirse la obra del español Fernando Arrabal (Melilla, 1932), conocido como autor de teatro («teatro pánico») (45) y novelista *(Baal Babilone, L'Enterrement de la sardine),* que se entrega a su vena sarcástica y sombría en la prosa poética de *La Pierre de la Folie.*

---

(41) París, José Corti, 1948.

(42) París, José Corti, 1938.

(43) Breton: *Situation du surréalisme entre les deux guerres,* recogido en *La Clé des champs,* pp. 91-92.

(44) *Un beau ténébreux,* París, José Corti, 1945; *Le Rivage des Syrtes,* París, José Corti 1951; *Un balcon en forêt,* París, José Corti, 1958.

(45) París, Ch. Bourgois, 8 vol.

André Breton muere en 1966. Jean Schuster logra mantener una revista surrealista, asegurando la permanencia del movimiento hasta el 4 de octubre de 1969, fecha en la que reconoce su defunción «oficial» en un artículo que publica *Le Monde:* «Le n.º 7 de *L'Archibras* daté mars 1969 mais achevé de rédiger en janvier, est la dernière manifestation du surréalisme, en tant que mouvement organisé, en France» (46). Si, al desaparecer su órgano de expresión, desaparecía como grupo, no por ello dejaba de perdurar parte de la influencia que ejercía sobre gran número de autores, no desaparecía la renovación de la literatura que había supuesto. Consideraremos ambos aspectos.

Los prófugos

Son numerosos los poetas, novelistas o dramaturgos contemporáneos que durante algún tiempo mantuvieron contactos con el movimiento surrealista. Conocieron el grupo anterior a la segunda guerra mundial y en muchas ocasiones de ahí extrajeron el impulso para sus primeras obras. Sólo citaremos algunos de los más importantes, prescindiendo de los dos grandes surrealistas, Eluard y Aragon. De los restantes únicamente retendremos a los poetas René Char y Jacques Prévert, al poeta y dramaturgo Antonin Artaud y al novelista Raymond Queneau, prescindiendo de otros, como el dramaturgo Vitrac.

No existió una verdadera ruptura entre René Char, uno de los más prestigiosos poetas del siglo XX, y los surrealistas, con los que había entrado en contacto en 1929. Publicó, en colaboración con Eluard y Breton *Ralentir Travaux* (47). Cuando años después prosiga su obra solitaria permanecerá fiel a las grandes aspiraciones surrealistas. Su hermética poesía, con acentos personales, con destellos de inusitada violencia, intentará colmar el afán de absoluto, en el que se reducen los contrarios, se esfuma la paradoja, se confunde lo onírico y el mundo despierto, lo real y lo irreal, ideal de los surrealistas. Su desesperada búsqueda de *voyant* (empleando un término de Rimbaud) se mitiga en algunos poemas hasta desaparecer ante el mundo mediterráneo. Su actitud frente al surrealismo es análoga a la de Joe de Bousquet (1897-1950), quien, paralizado a causa de una herida producida en la guerra del 14, realizó, tras haber estado en contacto con los surrealistas, una obra plena de soledad.

Jacques Prévert, uno de los poetas más populares de los últimos

(46) Citado por J. Bersani, M. Autrand, J. Lecarme, B. Vercier, *La littérature en France depuis 1945*, París, Bordas, 1970, p. 174.

(47) París, Editions Surréalistes, 1930.

treinta años, entró en contacto con Breton en 1927. Su relación con los surrealistas fue breve y nunca llegó a integrarse en el grupo. Se lo impedían dos actitudes, las grandes constantes de su obra: su desprecio por los intelectuales, por los manifiestos, por la reflexión sobre la literatura y por su creencia en la misión mesiánica o revolucionaria del poeta. Su *hobby* es por esta época el cine; posteriormente realizará diversas películas con Renoir, Carné, etc. Compondrá canciones en colaboración con el músico Joseph Kosma. La influencia del surrealismo será más perceptible en sus dos largos poemas, publicados en revistas en 1930 y 1931 («L'Ange garde-chiourne, souvenir de famille», aparecido en *Bifur* en 1930, y «Tentative de description d'un dîner à têtes à Paris-France», publicado en *Commerce* en 1931). Con la aparición de su primer libro de poemas, *Paroles* (48) en 1946, consigue una sorprendente celebridad; en este libro destaca su intención crítica, su intuición concreta, su sorprendente sencillez y naturalidad. La herencia de la poesía oral, de la canción, su rechazo del pensamiento en beneficio de la impresión, de la sensación surgida de la vida, son sus máximas características.

Antonin Artaud, el poeta, el dramaturgo, el actor de teatro y cine, que perteneció al movimiento surrealista entre 1924 y 1926, dirigiendo el Bureau de Recherches Surréalistes, fundó la elaboración de su obra poética sobre el problema de la imposibilidad de la literatura *(L'écriture c'est de la cochonnerie).* Devorado por lo que llama su «mal» o «enfermedad», tal vez los primeros ramalazos de locura, en la que intenta penetrar, a la vez que reducirla, busca el absoluto en la poesía y el «teatro puro» en la escena. Pese a su violenta réplica a los ataques recibidos tras su exclusión del grupo en *A le grand nuit ou le bluff surréaliste* (1927), es uno de los espíritus más representativos de la rebeldía y novedad surrealista, antes de sucumbir a la tentación de la acción política concreta.

Raymond Queneau se inicia al mundo literario publicando poemas en revistas surrealistas; colabora con ellos de manera esporádica entre 1924 y 1929. Y conservará del surrealismo la tendencia a hacer de la novela una obra poética y su tendencia a utilizar un lenguaje «plenamente vivo», a escribir en *neo-francés,* adaptando la grafía a la fonética, como hacia la misma época empieza a hacer Céline.

Los influidos

La influencia del surrealismo no puede reducirse a los autores que durante cierto tiempo pertenecieron al movimiento surrealista.

---

(48) París, Editions du point du jour, 1946.

Había rebasado los estrechos límites de estas reuniones y se extendió, más o menos directamente, a numerosos autores que nunca estuvieron en contacto con el movimiento. En este sentido, la influencia es difícilmente apreciable, al margen de ciertas nociones generales que el surrealismo convirtió en patrimonio de todos: renovación del lenguaje poético, búsqueda de nuevas formas literarias, rechazo del poema bien construido, espontaneidad, etc. Su influencia se capta en autores que nunca lo hubieran sospechado. Podemos seguir sus trazas en gran número de poetas actuales, de novelistas y de dramaturgos. En el dominio de la novela su principal influencia aparece en el campo de la novela poética; caso de Boris Vian, al que Ed. Legoutière (49) incluye en su antología del surrealismo. El *nouveau théâtre* responde a su ejemplo. Su importancia se refleja en el mundo de la canción con figuras como Brassens, Leo Ferré, etc. Tampoco habrá que olvidar la importante labor que el surrealismo efectuó al descubrir autores desconocidos u olvidados, que de esta manera influyeron a las generaciones posteriores: Sade, Lautréamont, Saint-Paul-Roux, Raymond Roussel, autores del cuento negro, etc.

EL SURREALISMO ETERNO

L'esprit surréaliste est éternel, decía Nadeau al certificar la defunción del grupo (50). En efecto, aun desaparecido el grupo histórico —existen en la actualidad un cierto número de artistas que se proclaman surrealistas: Jean Schuster, Robert Benayoun, Philippe Audouin, Jean-Louis Bédouin, Gérard Legrand, José Pierre, etc.—, pervivirá una actitud ante la vida o el arte que merece el calificativo de *surrealista.* Ya se refería a ello Breton en el *Premier Manifeste* al citar sus precedentes:

> *Les nuits d'Young sont surréalistes d'un bout à l'autre...*
> *Swift est surréaliste dans la méchanceté.*
> *Sade est surréaliste dans le sadisme.*
> *Chateaubriand est surréaliste dans l'éxotisme.*
> *Hugo est surréaliste quand il n'est pas bête.*
> *Desbordes-Valmore est surréaliste en amour, etc.* (51).

Jean Schuster recoge la misma idea:

> Surréalisme est un mot ambigu. Il désigne à la fois une composante ontologique de l'esprit humain, son contre-courant éternel échappant à l'histoire dans sa continuité latente pour s'y inscrire

(49) Edmond Legoutière: *Le Surréalisme,* París, Masson, Ensembles littéraires, 1972.
(50) Maurice Nadeau: *Histoire du surréalisme.* París, Le Seuil, 1946.
(51) Breton: *Premier manifeste,* en *Manifestes...,* pp. 38-9.

dans sa continuité manifeste, et le mouvement historiquement déterminé qui a reconnu le contre-courant et s'est donné pour mission de l'exalter, de l'enrichir et de l'armer afin de préparer son triomphe. Entre ces deux surréalismes fonctionne un rapport d'identité comme entre une constante et une variable... (52).

CONCLUSION

El movimiento surrealista logró reorganizarse en la posguerra francesa. Hasta 1969 contó con un órgano de expresión y existió una actividad surrealista. Todavía existen hoy poetas que se reclaman surrealistas. Las nuevas generaciones se adhirieron a Breton. Tan importante como esto es constatar la influencia que sigue teniendo en la más reciente literatura, sea a través de autores que durante cierto tiempo pertenecieron al movimiento, sea de forma indirecta. El surrealismo, con su estética de la sorpresa, de la libertad de palabra, ha sido a la literatura lo que el cubismo a la pintura. Pero además, el encuentro de poetas, pintores, escultores, etc., le ha dado mayor resonancia y permitido ejercer una influencia mucho más perdurable sobre las formas de vida en general, sobre la decoración, etc.

Los surrealistas lograron que la sociedad francesa aceptara gran parte de sus gustos: la admiración por la novela negra, Lautréamont, etcétera, se debe a ellos.

En el mundo de las letras su influencia fue decisiva. Al mostrar la caducidad de las formas estéticas heredadas del siglo XIX abría el camino a todas las nuevas tendencias de estos últimos años. Por el interés de sus primeros poetas, pero por la renovación total de las letras francesas que supuso, el surrealismo ha sido el más importante movimiento de nuestro siglo.

El surrealismo ha terminado por ser considerado como una escuela literaria, cuando ellos habían proclamado su oposición total al arte. El surrealismo era, desde esta perspectiva, un espíritu y una actitud. Y en este sentido su influencia no ha sido menor que en el dominio literario. Fue el primer gran movimiento de protesta de jóvenes, y todos los que le han sucedido, especialmente la revuelta de mayo del 68, ofrecen cierto aire «surrealista», aunque de manera inconsciente.

ALICIA ILLERA

Vallehermoso, 20
MADRID-15

---

(52) Citado por Robert Bréchon, *Le surréalisme*, París, A. Colin, 1971, p. 8.

TEXTOS

PAN

El pibe consiguió un pan y se metió en el baño del bar para comérselo. (Lo llevaba bajo la camisa.)

Una vez que estuvo bien encerrado, tanteó en la oscuridad. Y con horror sintió que algo se le caía del pecho.

La cosa hizo un ruido dudoso sobre el charco en las tinieblas.

Pero por suerte no era el pan; era el corazón.

DESOCUPADO

Cuando perdí empleo, empecé desocupado. Uno dice «desocupado, millón y medio desocupados», pero nada. Si no lo vive, no conoce.

Busqué trabajo; no encontré. Tener cuarenta parece defecto. Un viejo. Adiós, hombre.

Visité empresas que aprovechan millón y medio desocupados. *¿Cuánto quiere ganar usted?,* dijeron, y luego: *Por esa plata consigo más joven y con inglés.*

Cuando trabajaba, yo también decía «millón y medio desocupados». Como quien dice m2, o peros o cosas. Hasta que empecé desocupado. Millón y medio, yo; cosa, pero.

Quedé sin hacer, sin uso. Miraba quietud, la imposible quietud. La luz, sombra. El movimiento del tiempo. Yo iba ocurriendo conmigo, millón y medio.

Vi Elliot Ness, saludé vecinos. Tan empleado, Ness. Tan atareados vecinos; del trabajo a la casa, al almacén. Y apagué televisor, cerré persiana. *(No hay lugar, señor; el mundo está lleno.)* Lloré millón y medio yo solo. Mojé la patria.

De noche, esperar silencio de la noche; ruido de todo, gastándose con estruendo.

Gasté dos ojos contra almohada. La nariz, aplastada. La pera, el pómulo, lengua entre colmillos. Ojos abiertos sobre nítida tiniebla.

Siempre las noches; a veces, el dolor. Estar y estar y después estar. Pasar la noche esperando pasar la noche. Y ni siquiera un recuerdo sano en que ocuparme; todos tocados, revisados y gastados. Algunos tan bellos y altos, huidos. No recordarlos. Novia apagada radiantemente. Lejana y ajena. Del otro lado de la noche, novia mía pulverizada en la república. Todo gastado.

Millón y medio, yo.

PERRO

Después del almuerzo me quedé solo frente al ventanal.

Fue cuando apareció ese perro.

Tal vez él había esperado hasta encontrarme solo. Lo cierto es que ahí estaba, lo más campante sobre sus patas fibrosas.

No tenía párpados en sus mirones ojos. Y le chorreaba esa lengua, que empezó a pasar con rojizo placer sobre su pene. El tipo me miraba en cada pausa.

Sonreía; era evidente que todo aquello lo hacía para mí. Y eso, debo reconocerlo, me resultaba insolente y atractivo.

De pronto, el perro dio un salto y salió corriendo. Yo adiviné en su urgencia los peligros de las pedradas.

Ya sin perro, el paisaje del ventanal quedó desierto.

Empezó a hacer frío. Y contra mi vidrio, poco a poco, fue pegoteándose la normalidad.

3 × 3

Salita de espera. Ocho personas esperando; conmigo, nueve. Todos cuarentones, sin trabajo y sin ganas. Pero sonreímos; pronto nos llamarán.

A las doce de la mañana ya somos veinte. Humo de cigarrillos que crece; no hay ventanas en este 3 × 3.

El abogado sale. Nos pide disculpas. Pronto volverá a atendernos. Se va.

A las dos de la tarde vuelve el abogado. Almorzó, tomó y ahora elegirá a su nuevo empleado. A uno solo entre tantos.

Nos reacomodamos. Hay un ruido atroz de historias personales, de pasados y de recuerdos (como de sables).

En este 3 × 3 cada uno ha organizado sus antecedentes. Ha fumado, tragado saliva. Ha pensado en hijos que tiene, tuvo o tendrá. Soñó ciertos sueños. Asumió el 3 × 3.

El hombre de mi derecha luce una recia contextura dactilográfica. Es indudablemente ducho en Remington. Hay uno bien vestido que viene de sistemas de computación. Callados y taciturnos hay varios, sin que se les note otra especialidad que el dolor; van muertos. Sin embargo, muertos y ágiles, estrenados y medio entrenados, todos hemos puesto rodilla en tierra sobre la línea de largada.

Largaron. En el estadio resuenan los gritos de las madres vivas y muertas. Las mujeres de los viudos agitan su impaciencia. Nenes que no fueron, que son y que serán claman por triciclos y pelotas. Están todos; no falta nadie. Ganará papá, ganará mi hijo, mi marido, mi amante, mi hermano, mi amigo.

Hay un traje Pierre Cardin que nos ha sacado mucha ventaja. Es el menos cuarentón. Le siguen tres trajes González, cuatro Vegas, dos Muñoz, un conjunto sport clásico, y más atrás, el pelotón de los trajes grises sin etiquetas recordables. Hasta se presentó uno de campera, casi un equivocado. Yo voy con los grises.

Poco a poco vamos rompiendo el 3×3. Uno de pronto es llamado, se pone de pie y salta hacia el umbral del abogado. Se cierra la puerta, y de nuevo, 3×3.

Los que salen cruzan el 3×3 sin mirar a nadie. El Pierre Cardin nos atravesó. (Seguro que lo toman: no demuestra necesitar trabajo; fue a allí porque le venía bien.)

El de mi izquierda está embarazado de ocho meses. Es un gris como yo; algo dactilógrafo y casi nada taquígrafo. En la administración pública llenó formularios. Y es pecoso; pero esto a nadie le importa.

El abogado no elige por orden alfabético ni numérico. Poderosamente se asoma y clava el dedo. Este suscita ramilletes de grises y Vegas, nudos incomodísimos de González y Muñoz. Hasta que el dedo del abogado es interpretado y el elegido sale del 3×3. Allá va; del otro lado palpita la luz. Que pertenece, como se sabe, al Porvenir.

Yo he quedado entre los últimos, junto a dos grises: al campera y a un recién llegado de sucia etiqueta.

Sale el abogado y me mira. Balbucea. Es como si me mirase. No digo que me mire; me nota, creo. Vuelve a balbucear.

El campera me da un codazo. Como diciéndome: *andá*, me codea. Yo me levanto y abandono el 3×3.

Del otro lado, en efecto, hay luz y Porvenir. Pero nada de esto cuenta, porque el abogado, que dio medio círculo, balbucea con la cara.

—¿Es usted? ¿Qué hace aquí usted? —gime, como gimiendo o confundiéndome con alguien.

Pongo la cara de mi cara de no reconocer a nadie en absoluto, pero él insiste:

—Yo soy Neuman y usted es Vidal.

Está tan seguro, que yo podría aprovecharme. Es evidente que en la confusión yo soy Vidal. Y, por lo tanto, corro con ventajas. Pero no: resultaría engorroso ser Vidal toda la vida e injusto para los que esperan en el 3 × 3.

De modo que avanzo hacia el abogado como si avanzara hacia el abogado, repitiendo que no. Y empiezo a contarle mi historia personal, la auténtica:

—Me llamo Ricardo Martín.

RICARDO MARTIN

Fray J. Santa María de Oro, 3025
CASTELAR (Prov. de B. Aires)
Argentina

NARRATIVA DEL EXILIO ESPAÑOL Y LITERATURA LATINOAMERICANA: RECUERDOS Y TEXTOS

SIMILITUDES HERMANASTRAS, FRATERNAS DIFERENCIAS

El exilio español de 1939, de origen y cercén políticos, ideológicos, el más amplio y hondo de nuestra historia, por ser el infausto resultado de una prolongada y terrible guerra civil, se erige también, a escala mundial, en el de mayor proporción, cualitativa y cuantitativa, en núcleos y eminencias culturales, intelectuales, literarios.

Consideremos, por ejemplo, abstracción hecha de la gloriosa floración poética que del 27 arranca o la precede (Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Pedro Salinas, Jorge Guillén, León Felipe, Juan Larrea, Luis Cernuda, Manuel Altolaguirre, Emilio Prados, José Bergamín, Juan Gil Albert, José Moreno Villa, Quiroga Plá, Pedro Garfias, Juan Rejano) el caso, condición, potencialidad y peculiaridad de los narradores.

Se desgajan de su patria, para asumir la desventura humana y la ácida circunstancia creadora del destierro, los siguientes cultivadores de la novelística y del relato con renombre, trayectoria y obra cumplida, en marcha:

Ramón Sender, Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, José Díaz Fernández, Juan José Domenchina, Rosa Chacel, Luisa Carnés, Paulino Masip, Antonio Robles, Antonio Espina, Corpus Barga, Luis A. Santullano, Joaquín Arderíus, César Arconada, Manuel D. Benavides, Antonio Porras, Esteban Salazar Chapela, Max Aub, Daniel Tapia.

Y de ellos, ya entonces, unos títulos preclaros: *Mr. Witt en el Cantón, Imán, Siete domingos rojos, Orden público, El profesor inútil, Teoría del zumbel, El boxeador y un ángel, Cazador en el alba, La túnica de Neso, Estación, ida y vuelta, El archipiélago de la muñequería, Luna de copas, Natacha, La frontera, La turbina, El último pirata del Mediterráneo.*

Figuraba también el brillante grupo de la revista *Hora de España* (Rafael Dieste, que escribiría las entrañables y saudadosas *Historias e invenciones de Félix Muriel;* Antonio Sánchez Barbudo, Juan Gil

Albert, Ramón Gaya), los mantenedores de *El mono azul* y sus afines (verbigracia, José Herrera Petere *Acero de Madrid,* y después *Niebla de cuernos, Cumbres de Extremadura*—y José Izcaray, autor, en el curso del destierro, de *Madame García derrière la fenêtre).*

A tan próvida pléyade se suman los que virtualmente habrían de comenzar y consumar su labor y vocación narrativas en el exilio, las mujeres y hombres de la generación moza: de la guerra civil, en sentido estricto, rayano en lo umbilical:

Arturo Barea, Max Aub—de nuevo y a lo ancho—, Segundo Serrano Poncela, José Ramón Arana, Otaola, Pablo de la Fuente, Clemente Airó, Diego de Mesa, Virgilio Botella, Cecilia G. de Guilarte, Sancho Granados, el que suscribe. Enumeración incompleta, a mi pesar. Años más tarde se les incorporan Manuel Lamana (Buenos Aires), José Antonio Rial, y Oche, Josefina, Cazalis (Caracas), Elicio Muñoz Galache, *Muros y sombras;* José Bolea, *La isla en el río.* ¡Y tantos otros, que habrán de disculparme, pues no pretendo una nómina total!

Sin contar, los retoños de refugiados, Jorge Semprún, Roberto Ruiz, Arturo Souto Alabarce, Juan Espinasa.

Ineludible el extenso e intenso recordatorio, plagado, sin embargo, de omisiones involuntarias.

Lo cierto es que, literariamente, encarnaban, integran, de modo manifiesto o germinal, toda *una rica variedad de la libre narrativa española.* Desde la prioritaria actitud político-social a un cierto aglutinador estetizante o a los intentos, y logros, de armonizar ambas concepciones, a veces sólo en apariencia contrapuestas y dispares.

Buena porción de los narradores del exilio—pasado fecundo, presente incierto, problemático futuro—se desplazan e instalan en países americanos de hablas españolas: allí principian la espinosa, suspensa reconstrucción de sus vidas, prosiguen o descubren—distinta situación, diferente perspectiva—su entrañable quehacer: verbal, artístico, *«imaginativo», nostálgico, fervorosamente ibérico y humanístico.* Los centros principales, México, Buenos Aires, con la particularidad de que en la capital argentina, más europea, reside y se «pronuncia» una minoría selecta, islote más bien, mientras que la Nueva España registra un contorno masivo, beligerante mestizaje, factores que propician cierta mentalidad de *ghetto*...

Quiero limitarme hoy, como testigo, a la experiencia de México. Porque en su atmósfera y suelo se produce, a mi entender, un doble fenómeno que será preciso estudiar y caracterizar en el conjunto de la diáspora: de qué manera se afirmó, en su tipicidad, la narrativa del exilio, y en qué consistieron sus relaciones con la literatura nacional, y latinoamericana, circundante; hasta qué grado reiteraron, una

y otra, sus singularidades y las recónditas o perceptibles influencias recíprocas, fecundadoras. ¡Qué gran campo para la investigación, para el análisis perspicaz, magnánimo!

Llegamos a México —junio de 1939— cuando el país colmaba su intrépida andadura cardenista, a la que se debieran, asimismo, invaluables realizaciones y premisas culturales. Pero la novela de la Revolución había cubierto su periplo estricto, de Azuela a Martín Luis Guzmán (dos talantes críticos, el primero al margen del sistema; el segundo, a despecho de reparos y desmitificaciones, apegado al régimen). Y del folklórico Rubén Romero —y su «Pito Pérez»— al más incisivo Rafael F. Muñoz; de José Mancisidor —«una decidida visión materialista histórica», define el profesor andaluz Antonio Rodríguez Almodóvar— a la glosa acotadamente rebelde de Mauricio Magdaleno o al indigenismo paradigmático de Gregorio López y Fuentes.

Este paréntesis, los rumbos inéditos que preludiaba, la reflexión y reconsideración implícitas, se ligaban al desarrollo consumado de la novela «telúrica», del altiplano o de la selva, que en el Rómulo Gallegos de los llanos tiene uno de sus más señeros exponentes, tras *La vorágine.* Quedó en noble empresa localizada, que injustamente se ha marginado, la acción social y narrativa de los portavoces del grupo guayaquileño, los ecuatorianos Demetrio Aguilera-Malta, Alfredo Pareja Díez Canseco, Enrique Gil Gilbert, Pedro Jorge Vera, Adalberto Ortiz en secuela. En 1941 apareció *El mundo es ancho y ajeno,* de Ciro Alegría. *El señor Presidente,* de Miguel Angel Asturias, se publica en 1946, en México, escenario del valleinclanesco *Tirano Banderas* (ley de las pertinaces coincidencias y premoniciones). Esta obra reinstaura la implacable radiografía de las dictaduras latinoamericanas, que después convertirá en autopsia universalizable Francisco Ayala con su díptico *Muertes de perro* y *El fondo del vaso.*

En México, durante la etapa que amortigua el impulso de Lázaro Cárdenas, confluyen, a compás de las marejadas de la segunda guerra mundial, las emigraciones que aspiran a expresión literaria y que el éxodo español inicia y timbra.

En el contorno autóctono, liminares incursiones de Agustín Yáñez: aún no sale a pública luz su pieza maestra *Al filo del agua.* Ascienden, de Sur a Norte, las pulsaciones culteranas de Jorge Luis Borges. Camina, en soledad y silencio, Juan Rulfo. A extramuros de cenáculos, Salvador Calvillo Madrigal, sus arquetípicos cuentos. Ya milita y escribe, o actúa y plasma oración artística, con trémolo protestatario, José Revueltas. Rondan en la antesala Juan José Arreola, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, Elena Garro y un misceláneo etcétera.

¿Cómo conviven, se conocen y se desenvuelven estas dos narra-

tivas, la del exilio español, en México afincada, y la de aquel país, fraterno e inolvidablemente hospitalario, en su escritura para clausurar la visión épica, muralista y rural de la Revolución, cuándo acomete su interpretación, sobre todo a través de lo urbano, de los frutos o fallos que la vasta conmoción engendrara?

Coexisten, en esos años, dos estilos artísticos y vitales distintos, en una coyuntura sólo igual, para ambos, en la superficie.

Salvo excepciones, cuando algunos narradores del exilio español procuran aprehender, en pesquisa propia de lo americano, de lo mexicano, la realidad en derredor, su temática retorna, pronto, al pretérito inmediato: la guerra civil, la derivada meditación rigurosa de España, la búsqueda y enmarque de los valores humanísticos a su sentir democrático consustanciales. Sus «conflictos» y lenguaje los enclaustran, a la sazón, respecto al curso y decires, anhelos y grafías de la novelística mexicana, que ve nuestro esfuerzo con respaldo empático, pero a distancia, «dentro» de la contigüidad, mas radicalmente ajeno a sus motivaciones.

De nuestra parte, su narrativa en proceso sirve, *in situ,* para contrastar las imágenes directamente percibidas y su transmutación literaria, que exhala una luz caladora.

En lo que a la novela y al relato mexicanos atañe —continuamos el pareado— la bullente vecindad de la narrativa española del exilio, con su tradición recién trasplantada y su denso repertorio colectivo, ¿no habrá sido acicate para la manifestación de recias personalidades?

Queda planteada la interrogación —que sabias indagaciones de ósmosis requiere, ha de exigir— y redúzcame yo a suministrar, en tanto que meros indicios, fragmentarios, lo que pueden aportar espigados recuerdos de autores mexicanos y españoles —más un ecuatoriano aunador— fijados a un contexto y palpitación terrenales, allí, y algunos textos de sus obras, a México, a Latinoamérica referidos.

«UNA CIERTA COQUETERIA DE LO TERRIBLE»: RAMON J. SENDER

«Alguna violencia oculta —conjetura Eduardo Naval, en su trabajo académico *La nostalgia en el estilo de Ramón J. Sender*— debió notar en su idioma y viendo que podía ser perniciosa y ocasionar una depresión en su obra mientras hacía el aprendizaje de todo un complejo nuevo de sensibilidad que se trasparenta en el idioma, común en este caso, y decidió establecer otro corte y radicar en un país donde la lengua es otra, que afectará en todo caso la sintaxis y además en forma muy pobre y marginal. La ventaja de esto radicaba en que allí podía libremente dedicarse a recrear el mundo hispano...»

Pese a lo plausible de la observación, los nexos de México con Sender, en aquella temporada, son evidentemente muy profundos. Su corta estancia en la Nueva España le permitió captar lo más entrañable, simbólico y afín del medio ambiental, lo más acorde con su cosmovisión. ¿Eludir la fascinación que México, a breve plazo, podía significar, disolventemente, es actitud privativa de Sender?

Sender explica así la génesis y motivaciones de su espléndida novela *Epitalamio del prieto Trinidad:*

> Yo veía en la ciudad americana donde vivía (rectifiquémosle, lo mismo que la «diplomática» aseveración editorial: ciudad mexicana)... tipos que pasaban por la calle cada día. Bárbaros vestidos de un modo medio militar, medio civil; primitivos, mascando un puro, mirando por encima del hombro y con ganas atrasadas de agredir a alguien sin saber a quién. Y esta gente se emborrachaba en los bares. A veces alguien sacaba un revólver y disparaba contra el techo, contra el suelo, y quizá al azar, contra un ser humano. Yo, a fuerza de ver tipos de esos, pensé un día: tengo que castigar a una de estas bestias apocalípticas. ¿Qué haría? Vamos a ponerlo en unas condiciones que sean contrarias a las de la vida. Por ejemplo, el amor. Lo casaré, enamorado a su manera, con una virgencita... Y ésa es la obsesión. La segunda vez que piensas, pues decides este tío, ¿qué podría ser? El jefe de un penal, ¿qué cosa mejor? ¿Y qué podría pasarle? Como uno no quiere que se acueste con la niña y goce la noche de novios..., es mejor que lo maten antes. Pero como el tipo tiene que vivir y llenar la novela, pues que viva en espíritu y además en el odio de toda la isla, y en la piel inflada, llena de aire, que los indios (indios, subrayo...) han preparado y produce un sonido cuando la brisa del mar mueve las manos vacías y el estafermo se golpea el vientre...

Epitalamio del prieto Trinidad se publica en México, en 1942. Un año antes salió a luz la primera edición de la subyugante novela testimonial de José Revueltas *Los muros de agua,* que también se desenrosca en las islas Marías, el tristemente célebre penal, circunvalado y custodiado por el Océano Pacífico. Revueltas «cuenta» desde su experiencia de recluso, por condena política. A despecho de sus brillantes facultades, equiparables a las de Rulfo y Yáñez, la desazón de la denuncia y su credo partidista, entonces, lo limitan artísticamente.

En cambio, las islas Marías agencian a Sender extraordinaria coyuntura temática y la resolución, catártica, de su dicotomía atracción-repulsión.

Trenza esa novela impar un collar de fatalismos, es un tratado de la violencia y segmenta el misterio en alegóricos trasfondos. Me-

diante una trama que asciende a Corte tropical de los milagros. Sin la profundización ambiental y el adiestramiento psicológico que *Mexicayotl* patentiza, sin la influencia del binomio Conquista-Mestizaje, no hubiera sido posible el *Epitalamio del prieto Trinidad.* Por ejemplo, en las consideraciones de Darío, existencial-trascendentes, sublimadoras de la energía corporal y materia propicia para las ideas recurrentes del propio autor.

Una sumaria recolección, en sus páginas, de términos mexicanos, del habla vulgar, para dar fe del inequívoco origen lingüístico, nada caribeño:

«Chango — Darte una manita — ¿Una boleadita, patrón? — Cuando chamacos... — La «mota» de la islita — El pendejo que la manda — Tantito — Lépero chingón — Como rifle — ¿O es que me he casado con un pinche juez? — Pero tengo que echarme al plato al Zurdo — Los dos que «azotaron» en el puerto — Mi jefecito chicho. Y los apodos: *la Poblana, el Chapopote, la Bocachula, el Piquete — Le daré en la merita madre — Agarró un cuete — Un chile que mordió entero — Que explique eso que ha dicho un gringo, no sea una mentada — Que lo lleve el tren — Hasta tronarlo...»*

«Había en aquello —habla Sender y pudiera abarcar vocabulario y clima físico y humano— una cierta coquetería de lo terrible.»

Tónica de que este párrafo es categórico índice.

> De la cantina del «Eminencias» llegaba Pito el Yute vestido de *muertecita.* El grupo de danzantes que solía celebrar la toma de posesión de los nuevos jefes de la isla, se había vestido la noche anterior para «inaugurar el mandato» del Seisdedos. Pero los sucesos de la Comandancia les hicieron desistir. Quedaba Juanito el Emotivo vestido a medias con su saya roja cubierta de lentejuelas y chapitas de cobre. Y Pito el Yute disfrazado de «muertecita». Las danzas de aquel grupo consistían en simular combates de espada entre los *indios* (mío el subrayado) y los españoles. Y mientras varias parejas peleaban, la muertecita, calavera amarilla con mondos maxilares, costillas pintadas sobre una camiseta negra, calzones elásticos negros y tibias y fémures (repárese en el rastro de los grabados de José Guadalupe Posada), saltaba de un lado a otro, vacilando, con un largo palo, al extremo del cual habían atado un pico de trabajo. El pico, sobre las cabezas de los unos y los otros, oscilaba eligiendo la víctima. Y la «muertecita» bailaba sin decidirse nunca, porque así era la danza.

En puridad, «una cierta coquetería de lo terrible».

1943. El poeta Efraín Huerta, encargado de la página editorial del diario *El Popular*, me dijo una mañana (acababa de entregarle mi colaboración):

— Revueltas se ha interesado por su artículo del jueves. ¿Se lo presento?

Lo «ubicamos», sin vacilación, en una cantina de la calle Humboldt y creo que el cambio de impresiones en torno a mi volandera tesis de que la democracia, en nuestro tiempo, ya no es de «asambleas», más o menos multitudinarias, sino automatizante engranaje de Comités, anudó fuerte simpatía.

Recién publicada su novela *El luto humano*, que obtuvo el Premio Nacional de Literatura, Revueltas se mostró ejemplarmente sencillo, sin mengua de la hondura, al desgaire, de los conceptos coloquiales.

Seguí con admiración su trabajo literario, interrumpido consuetudinariamente por sus heterodoxias respecto al marxismo oficial y dados los periódicos encarcelamientos, que nunca consiguieron doblegarlo.

Coincidimos en otras ocasiones, muy espaciadas, hasta que —cierta intervención me cupo en la propuesta— en la colección «Letras Mexicanas» del Fondo de Cultura se incluyó su novela *Los errores*.

En tal oportunidad —1964— hablamos ampliamente y me permití este consejo, que no rebatió pero que tampoco alcanzó el menor eco en su fijo, obstinado derrotero:

—Perdone mi audacia, Pepe. Es que «lo» de usted me parece una pena, para la literatura de México. Desengáñese, no será nunca un político profesional. Su mundo interior le impide desempeñar el papel de dirigente revolucionario. Tiene que elegir... Nadie como usted «sabe» de su pueblo, de sus gentes paradójicas, desesperadas, absolutamente desamparadas. Ha estado y sido con ellos, con los de «abajo», dispone de un espléndido material de tipos y tragedias fidedignos. Unicamente usted, si le dedica íntegra labor, es capaz de escribir la *Comedia humana* del México de hoy. ¡Déjese de pugnas doctrinales, de la extenuadora lucha de tendencias, que le roban energías y lo destruirán! Ningún narrador del país, actualmente, ha tenido acceso efectivo a las capas desposeídas, ha compartido como usted, con ellas, la ilusión y el tamal, el chile de las iras y los frijoles de la plática. Hágame caso, recapacite. La empresa que le corresponde es grandiosa.

Cordial mutismo hacia el «pequeño-burgués» bienintencionado, yo, en José Revueltas, toxicómano de ideologías y tácticas, de causas

discrepantes y minoritarias. Al terminar su cavilación, me dedicó el libro: «A Manolo Andújar, gran amigo español, compañero de galera en los mismos tormentos e inquietudes de nuestro tiempo. Un abrazo largo de...»

Hermano del pintor Fermín, del compositor Silvestre —sumergido en alcohol— de la actriz cinematográfica, asimismo en ese terreno contestataria, Rosaura, José Revueltas (Durango, 1914) despliega un existir insurgente, en combate (que denominaríamos, sin hipérbole, prometeico) con las «reclusiones».

En su trayectoria, más temporadas de cárcel material que de libertad circulante. Por «rebelión, sedición y motín» comienza esos avatares, a los quince años de su edad, en un reformatorio. Lo confinan en las islas Marías (1941) por «conducta subversiva». Posteriormente, como el estrambote de los concatenados períodos presidenciales, frecuente huésped del penal metropolitano de Lecumberri.

Es el novelista que al referirse, poco ha, en acto de homenaje a Pablo Neruda y de repulsa a los Pinochet... de Chile, enarbola el lema de su escudo:

«Te lo pedimos, te lo lloramos, ¡no descanses en paz!»

Reclusión es, asimismo, su adhesión temperamental, ásperamente religiosa, a la doctrina marxista y su permanente discrepancia —intelectual, racional, moral— con los decálogos sectarios, deshumanizados, burocráticos, en consecuencia indefectible.

Prisiones igualmente, para él, las cuadraturas gobiernistas de un régimen que estima, quizá por institucionalizado, conservador y restrictivo.

José Revueltas, escritor «incómodo» para los «satisfechos», militante díscolo en la rueda del predicar y oficiar de los sacerdotes-idólatras de su fe, reproche hiriente en lo que atañe a sus «amoldados» compañeros en letras, respecto a los usufructuarios rentísticos de una cultura desentendida de valores pasionales, críticos, hidalgo él de un empeñoso inquirir personal, en la malla colectiva, que sólo desazones y amarguras cosecha... De tal suerte, José Revueltas supone un elemento clave del rompecabezas literario mexicano, que los reputados académicos de incubación y los sedicentes revolucionarios no logran situar. Han optado, en lo interior y exterior, por orillarlo. O algodonarlo. Admiten a regañadientes, de modo tardío, precautorio, su grandeza y su carácter.

Sólo tengo noticia de la edición inicial de *Los muros de agua* (1941). *El luto humano*, también novela de insólita reciedumbre, 1943, Premio Nacional de Literatura, tarda veintisiete años (1970) en reimprimirse. *En algún valle de lágrimas*, escrita en 1954, aparece por segunda vez

en septiembre de 1973. Los estrujantes relatos de *Dormir en tierra*, me llegan, para relectura, en libro uruguayo, de data muy posterior a su nacencia. (Dejé en México la excelente edición de la Universidad Veracruzana —Jalapa—, 1960.) *Los días terrenales*, a mi entender su obra máxima, fue publicada, 1949, y retirada por su autor, bajo la presión de «motivos» políticos circunstanciales: su reedición lleva fecha de 1973. Ignoro si disfrutó de mejor fortuna el volumen de cuentos *Dios en la tierra* (1944). *Los errores* («Letras Mexicanas», Fondo de Cultura, 1964, repito), probablemente su creación más endeble, no ha conseguido ventura especial. Su desgarrada pieza teatral *El cuadrante de la soledad* no ha vuelto a representarse, según mi noticia, desde su estreno en 1950.

Salmodiemos los títulos: *En algún valle de lágrimas, El luto humano, Dios en la tierra, El cuadrante de la soledad...*

Manuales e historias de la literatura soslayan, por lo común, el caso, clavo ardiendo, de José Revueltas. Y sin embargo, se trata de uno de los narradores mexicanos, latinoamericanos, más auténticos e importantes en el ámbito de habla española. Nada me extrañará que su reivindicación y ajustado, justiciero, estudio lo coloquen en la posición relevante que le pertenece.

No estamos, con José Revueltas, ante una fabulación placentera, lúdica, preciosista, circense, sino que nos enfrenta a una patética, entrecruzada «declaración», que se puebla de mitos y exorcismos y reviste el ropaje de un idioma flexible y de trasuntar y trascender artísticos. Todo en Revueltas es manifestación extrema, situaciones nudas, pugnas irremisibles.

La mexicanísima calavera de los Días de Difuntos —objetos de golosina y adorno, reminiscencia edulcorada de un culto popular— readquieren en la temática, gravemente monocorde y obsesiva, de José Revueltas (que se anticipó, *también*, a los módulos antropológicos de Oscar Lewis) un inusitado repertorio de tensiones. Porque no sólo denuncia la traición a las finalidades de los programas revolucionarios, no se limita a horadar el estado de miseria y expolio, tan ostensible en los núcleos indígenas, en los sectores campesinos y obreros desvalidos. Resalta, además, exasperadamente, el perenne funambulismo de intelectuales y funcionarios, de artistas y «escribas». Y lo efectúa a través de una genuina tipología humana, caleidoscopio del ciclo mutador y fijador que cifra en la Muerte, suma ecuación vital, su feroz abanico, a veces de varillaje poemático, escatológico en ocasiones, pero que tiende siempre a relievar la profana y sacra, orgánica, mágica, aislada y compartida razón de ser. Tremendismo y teísmo, sexualidad laberíntica y un implacable afán de pureza moldean

sus acciones e infunden a su estilo viril belleza, la inefable marca de la recóndita ternura.

Creo «oírlo», aguzados los pómulos cuasi asiáticos, en hervor los pasadizos del cráneo —futura gusanera—, en el silbo que los labios crispados expelen. Así, estas invocaciones de *Los días terrenales:*

> ... Había sido inconcebible que alguien, menos aún una niña tan pequeña, hubiera podido morir a tal hora, cuando hacía tanta luz, cuando el radiante y luminoso sol de la mañana derramaba en el patio de la vecindad colores tan contrarios a la muerte, azules y rosas en los tendederos, verdes floridos en los tiestos y en las macetas, transparente cobalto en el agua de las pilas, y cuando las voces y gritos de los chiquillos resultaban tan sorprendentes ahí, separados de la soledad y del sufrimiento apenas por un muro.
>
> ... ¡Luchemos por una sociedad sin clases! ¡Enhorabuena! ¡Pero no para hacer felices a los hombres, sino para hacerlos libremente desdichados, para arrebatarles toda esperanza, para hacerlos hombres!
>
> ... Con ninguna otra mujer le sucedió jamás cosa semejante, porque con ninguna otra, tampoco, consumó la posesión como un acto moral y esencialmente religioso, destinado al reencuentro de la estirpe primigenia, y en el que debe resumirse y enaltecerse la condición, el destino, la historia de todos los seres humanos. Pensó que el hombre ha sufrido el sexo como una vergüenza, a causa de que también piensa en la muerte sin ninguna dignidad.

RICA FACETA EN LA PRODUCCION DE MAX AUB

Al profesor Carlos Soldevila ha de acreditársele el análisis más concienzudo y efusivo sobre *La obra narrativa de Max Aub.*

Pero en esa admirable urdimbre indagatoria no se pone de relieve, en el grado con que, a mi criterio, merece, el ingrediente que el país de adopción representó para las ideaciones, literario-plásticas, de la portentosa jugarreta —novela de máscara biográfica— que es *Jusep Torres Campaláns.* Soldevila traza una glosa descriptiva —argumento, cinética— de los relatos que se apiñan en *Cuentos mexicanos / con pilón.* El desajuste proviene de que el investigador, desde su cátedra en Canadá, no vivió ni convivió la peculiaridad del exilio español en México, sus flujos y reflujos con los escritores que pautaban aquella idiosincrasia nacional.

Max Aub oteaba y respiraba «en literatura». Su facultad extrovertida, su deliquio grafómano, le llevaban a vincularse con todo lo que en novelística y aledaños, principalmente, «ocurría» o se delineaba en su circuito. Aunque la mayor parte de la producción aubiana, diluvia-

na, refracta el vasto drama de nuestra guerra civil, sus amigos dilectos, sus colegas fidelísimos se contaban entre los «notables» de la generación de escritores mexicanos que, sin ser de su promoción, sino más jóvenes, patentizaran granada personalidad.

En las indefectibles comidas sabatinas del cónclave —un restaurante de la zona rosa del distrito federal— se reunían, Max siempre asiduo, el eminente crítico José Luis Martínez, el olímpico poeta nayarita Alí Chumacero, el buido prosista José Alvarado, el dotado dibujante y epigramador Abel Quezada, Jaime García Terrés —otro lírico de fuste—, el polémico, elegante y prestidigitante Carlos Fuentes. Amén de los españoles Paco Giner —la poesía en acepción genuina y recatada—, Joaquín Díez-Canedo —modélico editor como Joaquín Mortiz—, que prosigue con tal heráldica la letrada docencia de su padre; el colombiano Hugo Latorre Cabal, desgajado de su casta opulenta, en Bogotá, reportajes incisivos, los suyos, en Punta del Este, cuando el Che Guevara. Frecuenta Max al avecindado e idiomatizado suizo Gutierre Tibón. Y en las apariciones de Octavio Paz —reposos del diplomático— se alimentan y tironean los diálogos.

A cada uno de ellos —es homenaje colectivo e individual— dedica Max su «cuento mexicano» en este volumen, donde lidia el pintoresquismo crudo que gira su trompo cromado por los meandros y ramalazos de la Revolución. Y hace gala de su ingenio munífico en la combinación de situaciones y en los rápidos rasgos de las criaturas o caricaturas que en ellas páginas ayunta, con un dinamismo acelerado, capotazo a cualquier indina susceptibilidad.

Encomiable de todo punto su manejo del lenguaje coloquial. Presto el oído, cosechó locuciones impares, que le extienden un pasaporte parnasiano en que campean el águila y la serpiente, la dualidad fundacional de Tenochtitlán.

Es de 1959 la edición. Max Aub no se apresuró y sospecho que no extrajo del tintero, apremiado por otros imperativos creadores, la fauna, de seres, y la flora, de paisajes y mitos, que de México poseía

DE LA SUBJETIVISTA «NATACHA» A LA NOVELA EPICA: LUISA CARNES

Verano de 1927, en los trabajos de canalización del Guadalquivir, invitado fui a la orilla contrapuesta a la sevillana Alcalá del Río. Una obra, de concentrado y comunicativo subjetivismo, polariza mi atención, *Natacha,* de Luisa Carnés. Un joven valor, que todos reconocen, se agrega a la narrativa española de aquellos años. Alterno *Natacha* con el degustar —lenta sombra estival— de las prosas de Azorín.

Natacha, el segundo libro de Luisa Carnés, cercano el éxito de *Peregrinos del calvario.* Le seguiría *Tea rooms.* Y en su contorno, indicativos y entonados, cuentos y reportajes, en gavilla. Y que, desgraciadamente, no se han recogido en volumen.

En su exilio de México, Luisa Carnés realizó incesante y cernida labor periodística y de narradora, que bien exigen rescate. Más de una sorpresa vivificante depararían, por la precisión de estilo y nobleza argumental, dada su capacidad de transmisión emotiva.

Su trágico fin nos privó de que consumara la importante labor proyectada, en curso. Aciaga fecha la del 12 de marzo de 1964.

En alabanza de su memoria se publicó allí (1966) la inédita pieza teatral *Los vendedores de miedo.* Anteriormente, 1964, en vida, la escritora madrileña había tributado un palpitante, ceñido homenaje, que permanece y perdurará, a «Rosalía de Castro, raíz apasionada de Galicia».

Preparaba, y se truncó para desgracia de nuestras letras de condición hispanoamericana, una novela inspirada en la Revolución de México, la que comenzara en 1910 y se debate en zigzag. Este nivel épico habría de conjugarse con su brioso fruto novelístico *Juan Caballero.*

«... que recoge a través de una anécdota apasionada y apasionante, uno de los momentos más dramáticos de la vida española contemporánea, cuando acabada la guerra civil aparecen las guerrillas sobre la abrupta geografía peninsular.»

Aún me parece verla, al lado de su compañero, el destacado poeta Juan Rejano. Nos congregábamos alrededor de Miguel González —que fuera, en torno a 1925-1930, traductor del alemán para *Revista de Occidente*—, venido de Chile. Luisa Carnés, reclinada en anímico almohadón de apartamiento, parca de palabra, ¿de luto vestida? Y al revivir las dos imágenes —la de Alcalá del Río, la de la avenida Insurgentes, de la capital mexicana—, al penetrar en las ardidas páginas de *Juan Caballero* se me antoja más imperioso que la redescubramos, en tanto que personalidad literaria, veraz, enteriza.

CON ESPECTRAL RITMO DE BALLET, ELENA GARRO

Falleció el recto, lúcido y discreto patriarca, guía de esotéricas rutas. De Asturias a México lo trasladaron, entre niño y zagal. ¡Qué claro y digno varón perdimos!

Elena Garro, su amante hija —que más tarde le dedicaría su singular y fosfórica novela, publicada en 1964, *Los recuerdos del porvenir*—

quiso propiciarle todas las sendas, a su alcance, de redención y buenaventura en la enigmática eternidad. Relegó su tañido agnóstico y en la sala, respetuosa concurrencia, un sacerdote, alto y macizo, en traje de calle, recitó las oraciones funerales de la comunión católico-liberal, asaz angosta. En el cuarto que absorbió los últimos suspiros del caballero, del hombre íntegro, del alma de pan consagrado, ejecutaron el ceremonial masónico. Y al día siguiente recibió la cristiana sepultura de precepto.

Tampoco en aquella luctuosa jornada «se anduvo por las ramas» Elena Garro. Iniciaba en el recinto familiar su obra magna *Los recuerdos del porvenir.* Abrió y clausuró las puertas de «un hogar sólido». «La señora —llorosa— ya no está en su balcón.» Se refugió en las habitaciones interiores, pues le dolería escuchar, cuando anocheciese con tonalidades malvas, las voces niñas que todavía suelen cantar «los pilares de doña Blanca».

Discúlpese este boceto de un episodio textual, porque revela el talante —temperamento, intuiciones, devoción— de la escritora Elena Garro. Perdonada sea la licencia que me permito de un obvio juego de palabras, que descartó, para no transgredir el duelo de aquella data, el rótulo de un volumen de cuentos, entrevero a su turno de realidad y fantasía, *La semana de colores.*

He de atenerme —excluidas ulteriores actitudes públicas de Elena Garro— a su vigencia literaria, cuyo máximo logro es, insisto, *Los recuerdos del porvenir.*

Inexcusable apuntar que Elena Garro, primera esposa del gran poeta y ensayista Octavio Paz, ha sido chispeante observadora de personalidades, países y aconteceres. Largas temporadas residió en París, Japón, Suiza, Estados Unidos. Aquilató la compañía preclara de los ingenios más conspicuos: Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, Bioy Casares, José Bianco, Luis Cernuda, José Moreno Villa, Juan Gil Albert, Ramón Xirau. En las tertulias que concertara rastreó Carlos Fuentes varias escenas y tipos de *La región más transparente.*

Elena Garro, nacida en 1920, universitaria, coreógrafa, periodista, abogada *ad honorem,* y con riesgo mortal, de unos campesinos morelenses a los que poderoso banquero despojó inicuamente de sus «tierritas».

Numerosos hitos novelísticos en la biografía de la novelista, ecuménica en su navegación y, sin embargo, imbuida de las leyendas de su clan, de las remembranzas infantiles por comarcas de Guerrero, filosa intérprete de una problemática social y humana de México.

Mi particular evocación de Elena Garro ha usurpado foro a *Los recuerdos del porvenir.* Ahí es un pueblo, Ixtepec (¿Iguala?), el que nos

platica de sí mismo, forma de relatar, a modo mexicanísimo, con el yo en banderola y sin que la subjetividad se interponga demasiado.

Hablar fluido, burbujeante de donaire y agudeza, de grafismo, que rasguea la añoranza de un solariego tiempo perdido, no a la guisa de Marcel Proust, sino en aproximación al «demos», al aire libre, incluso cuando penetra en las casas cerradas, que guardan resonancias y flecos de quemadas fortunas, de infaustos azares, espeluznos de los nimbantes suicidios.

En Ixtepec, una familia que es centro, pivote de irradiaciones, los Moncada, ¿los Garro? El indeleble e inefable loco Juan Cariño, las «queridas» de los militares gobiernistas, los que han soporizado la Revolución. Los encabeza un jefe antológico, el fuereño y norteño general Rosas, enajenado en el clima y pasiones de esa villa. En sus afueras penden cadáveres de infelices rústicos, a los zopilotes brindados.

Bailan, en las aguas estancadas de los espejos, mancebas caras y atónitas, para los oficiales de rentable graduación. O astrosas prostitutas que «complacen» a las clases de tropa, chafarrinones emparentados con determinados cuadros de José Clemente Orozco.

La Muerte y la Nostalgia, el fatalismo en sucesión implacable, la pignoración de las ilusiones, signan la novela con subyacente, espectral ritmo de ballet.

EN DEMETRIO AGUILERA-MALTA, PREFIGURACION DEL REALISMO MAGICO, OPERETA TRAGICOMICA

En 1933 publica Editorial Cenit, de Madrid, *Don Goyo*, la primera y ubérrima novela de mi fraternal amigo y compañero en letras, esperanzas y desencantos, el ecuatoriano Demetrio Aguilera-Malta. Obra que ya entonces, lo que no es infrecuente ignorar ahora o no obtiene el debido reconocimiento, «prefigura, junto a su sentido de rebeldía social, el *realismo mágico»*, según la certera calificación, con la que plenamente me identifico, de Giuseppe Bellini. Opinión, a su vez, del eminente crítico chileno Fernando Alegría.

Demetrio Aguilera-Malta y yo nos encontramos, personalmente, de curiosa manera: frente a las todavía experimentales cámaras de televisión, citados para un programa que cada semana ofrecía el Fondo de Cultura en el canal 4, el de modesta audiencia. Intervinimos —corría 1961, si la memoria no trastabilla— en una «mesa redonda» sobre candentes cuestiones de la narrativa de hablas españolas. Nos coordinó, y sonsacó, el prestigioso crítico mexicano Emmanuel Carballo.

Sin acuerdo previo, Demetrio y yo sostuvimos criterios confluyen-

tes. Y esa feliz ocasión fue el arranque, que sólo la extinción de nuestras vidas interrumpirá, de una amistad honda, nutrida por las estimas individuales y una serie de coincidencias, dentro de cada peculiaridad, en torno a lo humano, al neto e igualitario hispanoamericanismo, a nuestra adhesión a la literatura, enraizada al existir, individual y comunal.

Amistad entre semejantes, prójimos, escritores «figurativos». Durante esos años, hasta mi retorno a España, después epistolarmente, hemos conversado de nuestras inquietudes, acerca de las respectivas concepciones novelísticas. Nos consultamos textos, en estado de ineditez, en barbecho. Demetrio Aguilera-Malta prologó, bien generosamente, mi libro compuesto de tres piezas teatrales dizque «expresionistas», «simbolistas». Algo intervinimos en la viabilidad de su ciclo *Episodios Americanos.* Demetrio, con la magnanimidad que lo distingue, nos dedicó, en letras de molde *Un nuevo mar para el Rey:* «A Manuel y Ananda Andújar, padrinos de esta serie.» Lo que nos emociona y enorgullece.

Aquí, remembranza de noches navideñas en México, de enjundiosas charlas en su alejada casita del barrio de Popotla (vecino fue antes, en la calle de las Artes, del argentino y unamunesco, inolvidable Ezequiel Martínez Estrada, que anchuroso capítulo aparte reclamaría). Más la etapa en que asistimos a la operación a que debió someterse. Júbilo por sus éxitos, pesar que suscitan las incomprensiones con que siempre tropiezan los espíritus dadivosos, inclaudicantes.

Ecce Homo. Varón tropical. De ahí, erotismo y savias, lianas. Del valioso y aún no adecuadamente categorizado grupo de Guayaquil, en su versión amplia: Enrique Gil Gilbert, Alfredo Pareja (¡qué reciedumbre la de su *Baldomera!),* Pedro Jorge Vera *(Los animales puros),* Adalberto Ortiz y su tonada negra de *Juyungo,* Angel Rojas.

Precedió a la relación con Demetrio Aguilera-Malta, el conocimiento de Benjamín Carrión, artífice de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, el ilustrativo trato con Alfredo Pareja, el aprecio del poeta-hombre Jorge Enrique Adoum. Y desde mi estancia en Madrid, comunicación, ánima y libros, con un lírico excepcional, Francisco Tobar, quiteño de cuna, el íntimo acento del Guayas y de sus costas por inmediata genealogía. Confieso la especial inclinación que me inspira el Ecuador, pequeño, controvertido, crujiente país, que tan espléndida contribución ha prestado, y sigue ofreciendo, a la moderna literatura latinoamericana.

Creo que mis nexos e intercambios con Demetrio Aguilera-Malta y su obra, él y yo en México centrados, residentes, a la sazón, tiene

uno de sus ejes más firmes en su voluntad de asumir el legado cultural y psicológico hispánico, sin el menor detrimento de su condición americana. Y en su aptitud, exenta de alharacas y fintas especulativas, para captar y transmitir lo esencial y distintivo de las manifestaciones cruciales del Nuevo Mundo, al que el exilio nos incorporó.

Maestro en todo momento, marino, político, pintor, diplomático, autor y promotor teatral, con su bagaje de escarceos y rotas cinematográficas, diestro en oficios y saberes, inmune a los triunfos y a los reveses, Demetrio Aguilera-Malta es uno de los ejemplares más interesantes, más dotados en experiencias y reflexiones, de la actual narrativa latinoamericana. Una tenaz labor y una indeclinable lealtad —que rechaza disfraces, modas y componendas— a la literatura, lo singularizan.

Mencionábamos que su novela *Don Goyo* vio la luz en editorial madrileña y en 1933. El destino lo envió a España, becado: Demetrio Aguilera-Malta desembarca en Vigo, en julio de 1936, escasos días faltaban para que se desencadenase la guerra civil. Presenció con resuelta simpatía la lucha del pueblo, carne y entraña de su sangre y de su linaje. Y de ese trance, catalizador, surgiría *Madrid, reportaje novelado de una retaguardia heroica,* que alcanzó tres ediciones barcelonesas, al viento marino de las Ramblas, una chilena —1937— y otra en Guayaquil —1938—. Puente entre *Don Goyo* y aquel Madrıd, aparece en Chile —1935— su novela, inequívocamente amtiimperialista, pero de trama y entes rotundos, corpóreos, de almas de una singladura, *Canal Zone.* Para que nadie se llame a engaño, la subtitula *Los yanquis en Panamá.*

No es ocasión de dar una bibliografía completa, en la que se insertarían sus fabulaciones escénicas *Lázaro, Dientes blancos* y *No faltan los átomos.* Omito datos complementarios, de su teatro representado, al igual que sus libros de ensayos. Sí cito *La isla virgen,* de su producción novelística: 1942, Guayaquil; edición en Quito por 1954. También se desarrolla en el denso islerío del Guayas y abunda en su premonición del realismo mágico. Una etapa de vaivenes se interfiere, para terminar, en 1960, con su adhesión en libro al movimiento cubano del 26 de julio: *Una cruz en la Sierra Maestra.*

He de registrar, momentos forjadores de nuestra vinculación, la fase en que Demetrio Aguilera-Malta concibe y acomete el vasto ciclo de los *Episodios americanos,* que Ediciones Guadarrama inaugura con *La caballeresa del sol,* donde la seductora dama quiteña Manuela Sáenz desgrana su embeleso de amante de Bolívar, de ser y parecer «la libertadora del Libertador». Le seguiría la incomparable hazaña

de Orellana, que en el río oceánico de las Amazonas desembocó: *El Quijote de El Dorado* (1964). Y la tercera entrega (¡cuán justo brota el sustantivo!) fue *Un nuevo mar para el Rey* —Balboa, Anayausi y el Pacífico—, bajo la siniestra, tiñosa envidia, tan implacablemente troquelada, de Pedrarias. En esa obra amarga, como introito, Pizarro, al que Demetrio Aguilera-Malta proyectaba olear en lienzo autónomo. Lo mismo que a Morelos, tan caro a su mentalidad y veneración, por el amor a su compañera, la sensitiva cuentista mexicana Velia Márquez.

Miopía editorial en la circunstancia antedicha; estolidez peyorativamente carpetovetónica —atrofia y encanijamiento de lo ibérico, que tan precario resulta desposeído de universalidad—. Sincronizadas con los rebrotes de un chauvinismo, latinoamericano, que está condenado a perecer, impidieron la continuación del rico manojo de novelas históricas, que en su salida trinitaria, de limpia cualidad quijotesca, acertó a transformar una copiosa documentación (enaltecida por la penetración del paisaje y de las gentes), en notables creaciones literarias.

El irritante contratiempo no cortó los arrestos fabuladores de Demetrio Aguilera-Malta. Y en 1971 la Colección Popular del Fondo difunde su novela *Siete lunas y siete serpientes,* adscrita a las orillas y vegetación del Guayas, a una exacerbada alegoría anticaciquil, a una dialéctica de lo legendario, que injerta al hombre en zoomorfía.

A esta valiente tendencia, sólo apuntada, a la superposición y fricción de situaciones-límite, se suma, culminar, su novela (México, Joaquín Mortiz, otoño de 1973) *El secuestro del general.*

El secuestro del general es una sátira-imprecación, en que lo envolvente y profuso, lo desgarrado y acre escalan los tonos más altos. Nos hallamos en Babelandia. Nombres-apodos para el dictador, coriteos y secuaces. Despiadada, feroz invectiva contra los opresores, la palabra enguantada o ríspida. Y la imaginación, por cuevas, cimas y despeñaderos, se apoya, de modo lenitivo, en la «salvedad» que dibuja el brioso y melado, amenazado idilio de Ludivina y Fúlgido.

Aguilera-Malta defiende, una vez más, el *verbo,* que prostituyen, apresan y falsean los detentadores del Poder.

> ¿Quién soy? De verdad, ¿quién soy?... (tartamudea el dictador). Un orgullo cosquilleante lo inundó. ¡Nada menos que el dictador de Babelandia, el país polígiota! Donde cada babelandense, usando el mismo idioma, habla un lenguaje diferente. Donde la comunicación es un tabú perenne, nadie se entiende con nadie.

Y subraya, en correlativa coyuntura:

> Era una oportunidad de hablar. Hablar ante el auditorio encadenado a la cadena de televisión y radio que encadenaba a toda Babelandia.

El secuestro del general ha concitado elogiosas y atinadas críticas, que no me es dable extractar siquiera. Preferible considero que el autor defina los rasgos principales de su novela:

> Este libro, además de las características de *Siete lunas y siete serpientes,* aporta algunas novedades. Fundamentalmente, es una alegoría de la muerte, representada por un dictador militar esquelético, en algún país subdesarrollado de América Latina. No se trata de la muerte habitual. La calavera alegórica significa la muerte, que trata de destruir los ideales, apetitos creadores y fuerzas vitales y energías positivas, de la Humanidad... Un sentido de humor, que a veces llega a la caricatura y al esperpento, confiere a la narración un tono de opereta tragicómica... Uso las técnicas más disímiles, desde el relato folletinesco hasta la actitud onírica... Otros verán, en cambio, los símbolos permanentes, los valores sustantivos y eternos que he intentado presentar y, asimismo, la condena de la reacción y de la antihistoria... La lectura siempre es un acto de colaboración creadora en que autor y lector se complementan.

Como «ex-libris», mirada retrospectiva a la percepción y vibración que *Don Goyo* proclama, en sus islas del Guayas, «cuando la enorme boa de ébano de la noche atornilla», al protagonista, tan somático y fantasmal, «en su vientre».

«Más peces que hombres», don Goyo y los suyos, contemplan el sol, «crustáceo de oro que reclina sus tenazas de fuego sobre la nuca de los árboles». Son, algunos, «medio brujos» y «medio adivinos», «se palabrean con el Malo». Y las mujeres tienen «vaivenes de canoa».

Leamos:

> Don Goyo —el padre de cinco generaciones— tenía miedo; un miedo hondo y absurdo, que nunca había tenido, que se le adentraba en la garganta, que le hacía sentir unas ansias locas de gritar, de correr y perderse en el laberinto de las ramazones.
>
> Y don Goyo —que nunca había tenido miedo—, al sentirlo por primera vez, lloró.
>
> Dos lágrimas, como dos cuchilladas, abrieron un surco de tragedia sobre la selva de arrugas de su rostro.

De pronto —en una de las vueltas del estero, cerca del Empalado— se oyó un crujido formidable. Todo tembló. Un latigazo de angustia se prendió sobre las aguas. Un hálito extraño de dolor acribilló el ambiente. El espinazo de las islas se torció, elevándose. Atónitos, extáticos, se levantaron los palmeros. El multillón de ñangas se incrustó sobre los barros afiebrados. Y después, calma. Calma absoluta, impasible, que se adentraba sobre todas las cosas.

«PARTIENDO DE LA ANGUSTIA», MI NOVELA MEXICANA

En el *Diccionario de Escritores Mexicanos* (UNAM, 1967), que generosa, hospitalariamente me acogió —cumplida gratitud guardo—, entre datos bautismales e indicativos bibliográficos, esta definición emplazadora:

«Típico escritor surgido en el exilio, preocupado sobre todo por el problema de España, quien a pesar de haber escrito toda su obra en México, ha permanecido fiel a la narración sobre suelo español. Ejemplo, *Partiendo de la angustia,* etc.»

Precisamente, *Partiendo de la angustia,* que me proporcionó el inestimable aliento de Benjamín Jarnés, es un volumen cuya novela-pórtico, la mía primeriza (varios relatos, a continuación), aborda temas, tipos y ambiente mexicanos.

Escrita en 1943 y publicada al año siguiente, *Partiendo de la angustia* (absolución pido por el gerundio), salvo incidentales presencias españolas (un jefe de Gobierno en el destierro, un ex comisario) tiene lugar y ser en la capital de la vieja Nueva España, por aquellas calendas.

Enfoca a una viuda de corte cuasi porfiriano y a su unigénito, pasante de abogado, licenciadito él, secretario de su jefe al acceder éste a un cargo político. Mi obra pretendió combinar la interpretación de una realidad apenas desbrozada e impresiones de algunas criaturas que juzgué «sintomáticas».

Anselmo, hijo único, solterón e introvertido, es un receptor sufriente de las discordancias que le rodean, de los mascarones y personajillos con los que se distancia o a los que se aproxima: especímenes de la publicidad, del periodismo sensacionalista o, cual fuerte contraste, el líder de una comunidad de leñadores.

Angustia existencial de Anselmo durante la etapa en que la Revolución redondea su fatalidad institucional; deviene, primordialmente, Poder. El alejamiento anímico del protagonista, su divorcio de la funcional tarea pública coinciden con su emancipación de la férula materna. Y encuentra el amor «aborigen», que lo reintegra a sus extra-

viadas pulpas. Es el entronque, que la separación y la muerte guadañarán, con la jovencita india, aldeana.

Intenté reflejar una modalidad estremecida, flotante, del intrincado dualismo del mestizaje. Con los balbuceos de lo inicial, para mí iniciático. Aspiré a traducir, de tal manera, mi profunda receptividad del México en el que acababa de bucear. Incitado por su complejidad, en discreto atisbador, sin pizca de dengues monocríticos. Experimenté el misterio y la magia, el arropado latir lírico que el país exuda si de veras lo pulsamos. Es probable que, artísticamente, no lo consiguiera, pero hice constar un interés vivo, cálido, doliente querencia.

Partiendo de la angustia es, también, coordenada, una parcela, quizá sin empalmes, de mi obra novelística, una indagación de conciencia. Escribí en su final:

> Durante varias jornadas el viaje no se interrumpió, salvo breves paradas, hasta divisar la cumbre en que se festonean, pardos y solemnes, los picachos de los ancestrales reyes fenecidos. Acordaron acampar allí antes de acometer la última etapa. Cuando arrimaron la improvisada camilla al muro de una casa devastada —*caprichoso guiño el de la planicie*—, protegida de los crudos vientos serranos, Leonor estaba muerta.
>
> Cejijuntos, sin sorprenderse y menos aún llorar, le dieron sepultura en aquel lugar desconocido. Después, comieron sobriamente y se alejaron, no sin gustar un trago de mezcal.
>
> —Yo quería a la sobrina a pesar de todo. ¡Pero fue una malcasada! Su amigo de usted, el Licenciadito, harto la defendió en aquella calumnia que le movieron. Lo que no entiendo es por qué se negó a cobrar. Alguien debió pagarle. ¿Usted desea irse ya?

Si pequé de ingenuidades, arrepentido no estoy.

SAN FELIPE TORRESMOCHAS, OTRO REINO RAMONIANO DE OTAOLA

Otaola, el antonomásico cronista del mundillo refugiadil en México, donostiarra, nacido en 1907, habilitó buena porción de su piso, frente al Monumento a la Madre, para el culto a Ramón. A Ramón Gómez de la Serna, Supremo Oráculo.

En habitaciones santificadas, guarda cartas del Mago, raras ediciones, inencontrables, del Maestro, peregrinas muestras de su iconografía.

Tamaña devoción no grava su originalidad. Lo extraño y coruscante, larva es, objeto de metamorfosis. El humor de la cripta de Pombo evoluciona con las acrimonias y las suavidades de la meseta,

y los cítricos y espejismos del destierro con las úlceras ópticas del altiplano.

De lo pintado (el metaforismo ramoniano) Otaola, Ota —pelo de panoja encanecida, menudez vibrátil— se transfiere a lo vivo, a su testimonio literario de los reverendos currinches, de los esporádicos ángeles y gemelos espantapájaros de un exilio confinado, que se muerde la cola.

Y escribe, en retratos móviles, *Unos hombres*... y luego la estupenda amalgama, notoriamente burlesca, con tiernas estrías reparadoras, de *La librería de Arana.* O la hábil novela —estilo, trabazón, «estampados» personajes— de *El cortejo,* donde la seducción de la hipérbole y el apunte crítico de ciertas eminencias, a las que podríamos colocar nombres y números de cédula, se distorsionan y el retablo desprende, a su pesar, una tonalidad que, a trechos, frisa en lo cruel.

Otaola, Ota, que en ese pictórico inventario de los «otros», coterráneos, compatriotas, dolido tras la broma y el desgaire, protege los rictus de la propia fisonomía, secretamente amargo, reservó cariño e indulgencias a un pueblo del Bajío y a sus habitantes: San Felipe Torresmochas. Alinea sus observaciones y emociones para brindarnos *Los tordos en el pirul* (1957, la edición mexicana; en 1972, la española). El pirul, hermano del sauce, apostillo.

Esta obra mexicana, a la española, «será cada vez más importante e integradora en los días venideros», afirma José Ramón Marra-López.

Se sitúa en una región guanajuatense, en el cogollo del Bajío, granero, cristero, minero, en los vericuetos de su peripecia histórica. Novela un pueblo, el mentado San Felipe Torremochas, en el que enseña vagabundaje un bolero —limpiabotas—, el Pirata, perpetrador de versos libérrimos. Exhibe en sus alrededores un palacio abandonado y fue cuna de corridos que extreman, a lomos de donaires comentaristas, nuestros patibularios romances de ciegos.

Pero allí donde se ganara el pan y las simpatías y adhesiones de la «gente», Otaola es un profeta, el pacífico, enamorado embajador de la greguería, transmutada por las pieles seminalmente teñidas y gracias a un cielo que hace trepidar los azules andamiajes.

BORDA —ROSARIO CASTELLANOS— UN TAPIZ DE GRECAS MAYAS

Una acuarela en que se curva, otoñal y crepuscular, equis puente de París. A su ras inferior, ligera de cuerpo, vestida de oscuro, aguanosa tez criolla, ensueño y sagacidad los ojos, Rosario Castellanos. Bebe, a finos sorbos, un café concentrado. Posición semierecta en el

sofá, interviene, meditada y estratégicamente, en la discusión, que oscila del juicio literario al pormenor de los platillos regionales en liza. Aquel 1962, en que apareció su novela *Oficio de tinieblas,* título sin numerar; un año después de publicarse la segunda edición de *Balún Canán.* Bien venida la visita en nuestro piso de la calle de San Francisco, Colonia del Valle, México D. F. A su lado, el ensayista, poeta, jovencísimo, tímido y entusiasta, «talentoso», José Emilio Pacheco, veracruzano de nacencia. Con la marca de *Irás y no volverás,* que en 1973 diría así:

Viéndolo bien
son monstruosas las manos
y su extraño pulgar
rencoroso
servidor de los otros cuatro.
Pobre bufón que ignora su pasado.
Gracias a él
—o por culpa suya—
hemos hecho la historia.

Rosario Castellanos eludía hablar de su poesía originaria, de *La vigilia estéril* (1952) y de los *Poemas 1953-1955.* No aparentaba la edad, treinta y siete. Por sus dones y dotes, tan equilibradamente versátiles, tan nítidamente literarios —ideas, imagen, estrofa, discurso— se la emparejaba con Sor Juana Inés de la Cruz. Pero ella lo rechazaría, para encomiar, con diestro giro, el período presidencial cardenista, de rotundas, imborrables huellas.

Doblemos la hoja. Estamos en Ciudad Juárez, en la ceremonia de firma de su *Balún Canán.* Marco, el estrambótico pabellón de las afueras donde se celebraba intrépida Feria del Libro. Rosario Castellanos, tras la mesa, yo de pie, cercano, nervioso por ella. Nos aturde el pasmado desfile, la deprimente indiferencia, la sonsería de los mexicanos de la zona yanqui, que todavía no «chicaneaban». Cuando advierte mi crispación rabiosa, los tics de impaciencia, Rosario provoca la charla. Para consolarme: «No me importa haber dejado, un par de días, las tareas (¡qué bien las dirige!, pienso) de Información y Prensa de la Universidad; el pulsar esta realidad es un desafío.» Sé de su antecedente, eficaz labor en el Instituto Nacional Indigenista. Ricardo A. Pozas, el distinguido antropólogo, *pater* de *Juan Pérez Jolote,* elogiaba el inteligente y tenaz trabajo de Rosario en el Centro Coordinador del Instituto Indigenista de San Cristóbal las Casas. De allí, de «aquello», las premisas para la recreación literaria, en los impresionantes relatos de *Ciudad Real,* en el letanizado «Oficio de tinieblas».

1973. Tras telefonearme, cita con el judío uruguayo Samuel Gordon, encargado de las relaciones culturales con Hispanoamérica, Portugal y España en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Traía una carta afectuosa, delicadamente nostálgica, de los comunes empeños, de Rosario Castellanos, embajadora de México en Israel. Su observatorio de las dos guerras del Cercano Oriente, mientras imparte cursos de literatura latinoamericana.

Merced a Rosario Castellanos, esta imprevista y limpia amistad, en Madrid fundada. Como estela, acendrado diálogo con *Balún Canán:*

... el Comitán chiapaneco
de su infancia tremolada...
las siete estrellas
—indígenas—:
el nombre ancestral
yérguese contra el olvido.

En la novela *Balún Canán,* Rosario Castellanos embalsa su innato lirismo y escorza su carácter melancólicamente mestizo; vierte la preocupación y el reconocimiento de lo indígena en sentida y precisa escritura.

Libro de sencilla, tersa superficie, cabe leerlo sin apremio, a tono con su atmósfera pausada, de leyenda y conjuro, incluso para entender las rociadas supersticiones.

Retrata la época —coletazos aún de la presidencia de Calles— de las iglesias clausuradas, de la reforma agraria que Cárdenas impulsa, hiende.

«Amurallado en su idioma —el blanco—, como nosotros —los indios— en el silencio, reinando.»

Album de estampas, secuencia y congruencia de lo social, costumbrista y psíquico, de cada «gente».

En *Balún Canán,* las leyes drásticas del «hereu» (herencia, primogenitura, varonía), del bastardo, de la solterona. Asimismo, la nana y su augurio empavorecedor.

Pareciera que Rosario Castellanos hubiese bordado, con esos elementos, y los capiteles del despertar indígena, del despotismo criollo y del sofocante clima de brujería, un tapiz de grecas. De la escuela maya... La pompa y énfasis en que nuestro idioma, peninsular, puede incidir, se acompasa merced a las dulzuras y sutilezas fonéticas de las hablas prehispánicas, trasvase de recóndita exquisitez que en ella recoge, sin alteración ostensible, lo desalmado de sucesos y conductas, en ciertas disyuntivas.

ILUSTRATIVA RELACION

En futura ocasión desearía referirme a más ejemplos significantes —recuerdos, textos— de la simbiosis literaria, humana, que en diversas experiencias se verificara entre la novelística latinoamericana y la narrativa del exilio español. Memoria guardo de los mexicanos Juan Rulfo, Agustín Yáñez, Vicente Leñero; del venezolano Rómulo Gallegos, en sus postrimerías; de los guatemaltecos Miguel Angel Asturias y Mario Monteforte Toledo; del colombiano Gabriel García Márquez; del franco-cubano Alejo Carpentier.

Es una relación fascinante que exige celosos y doctos exploradores. Pero he creído indispensable enunciarlo, desde mi limitada experiencia, sugerir ya tan ilustrativas conexiones.

MANUEL ANDUJAR

Calle de Canillas, 22 4.º C
MADRID-2

Conferencia en la Universidad de Toulouse
25 de abril de 1974

TADEUSZ ROZEWICZ, POETA POLACO

Tadeusz Rózewicz, poeta, prosista y dramaturgo polaco, una de las figuras más relevantes de la literatura contemporánea en el oriente europeo, nació en la localidad de Radomsko (Polonia) en 1921.

La segunda guerra mundial, que tan cruelmente arrasó su país, dejó a los supervivientes anonadados, sin capacidad para comprender la magnitud de la catástrofe. El pasado nacional, los recuerdos familiares, los escenarios históricos, las ciudades y el patrimonio artístico, habían desaparecido entre el humo y los escombros. Rózewicz, que había debutado literariamente con la publicación clandestina de un libro de poesía y cuentos en 1944, sintió, como la nueva generación, su interior golpeado por las ruinas, la desolación, las alambradas todavía en pie de los campos de exterminio, donde millones de personas entraron por la puerta y salieron por las chimeneas. Todo esto, el hambre de la posguerra, la nueva situación política de Polonia, la gigantomaquia de la reconstrucción, hicieron tambalear «su» escala de valores, la escala de valores tradicionales. «La literatura ofende al dolor», pregona el joven poeta. «La literatura», entendida como adorno, como ejercicio dilettante y estéril. Sus preguntas vitales arrancan de una introspección sincera y dura, que exige respuestas, no silencios: ¿Qué es la humanidad? ¿Es moral la conciencia del hombre? Se impone, para contestar, la búsqueda de valores-base, la ruptura con la estilística y del arte por el arte. Hay que simplificar las formas, vigorizarlas con la alusión directa, incluso brutal, para llegar a una denuncia hiriente de la miseria física y espiritual, del peso de los muertos, del horror pasado, y contemplar la vida nueva que se abre, dura y laboriosa, muy lejos del coloreado mundo de los poetas tradicionales.

La guerra, como catástrofe nacional, demostró que los valores espirituales, admitidos y consagrados como tales, pueden llegar a ser meras ficciones. Y surgen, para llenar ese vacío, esas ruinas interiores, nuevas vivencias y sentimientos a los que es necesario encontrar un nombre que les aluda de forma directa.

El mundo de Rózewicz, dominado por estas condicionantes, describe de la manera más simplificada posible los lazos de familia y del amor, sin intentar analizarlos o afianzarlos.

Los aspectos biográficos o las escenas de la vida de la calle le dan pie para intercalar sus largas listas de preguntas sin interrogación, de frases con la puerta abierta al pensamiento, de palabras dolientes que exigen al lector «que la cosa no quede ahí».

Su poesía desnuda se acentúa con las posibilidades de concretización que ofrece el idioma polaco. La falta de artículos, la adjetivización de sustantivos o frases enteras, las declinaciones, hacen que ganen sus poemas en laconismo, precisión, sonoridad y belleza.

Alude Rózewicz con frecuencia a datos nacionales que sólo los polacos pueden comprender, como, por ejemplo, la mención del número 44, «mágico para mi país», en el poema «Biografía», número que corresponde a la cifra cabalística del nombre del mesías polaco, anunciado por Mickiewicz en los tiempos del reparto, mesías que redimirá a Polonia de colonizaciones materiales y espirituales. Es el mesianismo «alla Polacca», tan presente en la historia de la literatura de este país.

Todo cabe en Rózewicz. El mundo de la noche, con su densidad viscosa, el asombro, el dolor propio o ajeno, la sátira, el aburrimiento... La sencillez de su lenguaje comunica a la simple traducción literal un encanto bello y directo.

Rózewicz es también dramaturgo y prosista, y son sus obras teatrales las que le han hecho mundialmente famoso. «Kartoteka» (error colectivo), «Mala Stabylizacja» y «Salió de casa» *(collage)* son las más conocidas.

Junto con Luis Aragón y W. Broniewski, fue traducido al latín para el libreto del «Oratorio por las víctimas de Auschwitz», de Penderecki.

Se alude al hablar de Rózewicz a la ruptura con la gramática, con la estilización aristocrática, a la popularización de la forma. Pero eso no es exacto. Rózewicz es un poeta íntegro, al que las cosas le rodean y le llaman, y él siente esa llamada de amor de las cosas. Y surge el gran lírico, el desconocido, el que habla de lo que puede ser la palabra «rosa», o del dolor de un cristo de madera (símbolo de la Polonia campesina, donde abundan esas tallas) que, humillado como un perro, aún siente y anhela, o de la elegía a su madre, que se corta con una exclamación de dolor, o del amor a Eva-mujer o los recuerdos de la infancia.

Asimismo, él se critica sarcásticamente sus propias contradicciones. Está en contra de cosas como el suicidio o la economía, pero

admite que se suicida todos los días y que cobra por su trabajo y que tiene en casa objetos de consumo; disloca, lleno de dolor, las palabras, que se vuelven muñones; se compara al campesino que en los cuadros del Bosco escruta los campos y las gentes desde la ventana de las posadas; siente vergüenza de sentir. A veces murmura como las fuentes de los relatos de amor orientales, otras nos atruena con los ruidos de la calle, que fija cuidadosamente sobre el papel. Es Rózewicz un hombre total, que todo lo advierte, todo lo consigna. Con un lirismo que es como la cara oculta de una luna redonda, de esa luna que brilla en un firmamento helado y anuncia el amanecer del hombre purificado y nuevo, surgido de las ruinas y el dolor.

Introducción, selección
y traducciones de
LETIZIA ARBETETA-MIRA
Avda. del Manzanares, 40
MADRID-11

DE LA BIOGRAFIA

Año de nacimiento
lugar de nacimiento
Radomsko 1921

cuarenta y cuatro
es esta una cifra mágica
en mi patria

sí
en esta hoja
que del cuaderno de escuela de un hijo
ocupa mi biografía
quedó aún un poco de sitio
quedaron aun unas manchas blancas

sólo taché dos frases
más una sola añadí
después de cierto tiempo
añadiré algunas palabras

preguntas lo más importante
acontecimientos fechas
de mi vida
pregunta esto a los demás
mi biografía se acabó
ya varias veces
una vez mejor otra peor

R O S A

Rosa es una flor
o el nombre de una muchacha muerta
La rosa se puede colocar en la tibia palma de la mano
o en la tierra negra

La rosa roja grita
la de rubio cabello se marchó en el silencio

sangre que se escapa de un pálido pájaro
la forma abandonó el vestido de la muchacha

el jardincillo solícito cuida el arbusto
el padre superviviente enloquece

Cinco años transcurren de tu muerte
rosa de amor que no tiene espinas

hoy la rosa ha florecido en el jardín
la memoria de los vivos ha muerto y la fe

EN MEDIO DE VARIAS OCUPACIONES

En medio de varias ocupaciones
muy importantes
olvidé esto:
que asimismo se debe
morir

frívolo
descuidaba este deber
o lo cumplía
superficialmente

desde mañana
todo cambiará

empezaré a morir esmeradamente
sabia optimistamente
sin pérdida de tiempo

TERROR

Su terror es enorme
metafísico
pequeño funcionario mío
con cartera

con ficha
con formulario
cuando-nací
a-qué-me-dedico
qué-es-lo-que-no-he-hecho
en-qué-no-creo

qué hago aquí
cuándo dejo de fingir
dónde tendré éxito
después

PERO QUIEN CONTEMPLA A MI MADRE

Pero quién contempla a mi madre
con una bata amoratada en el blanco hospital
ella que se estremece
ella que se queda rígida
con la sonrisa de madera
con las encías blancas

Ella que creía durante cincuenta años
y ahora llora y dice
«no sé... no sé»

su rostro es como una gran lágrima turbia
las amarillas manos coloca como una castigada niña
y los labios los tienen azules

pero quién contempla a mi madre
acosado animalillo
de ojos desencajados
ese...
aj, quisiera llevarla en el corazón
y nutrirla de dulzura

EVA

Surges
ante mis ojos desnuda
toscamente
las conchas de las rodillas
de interior rosado
se abren
en la noche
ala blanca
la ingle del ángel
se cierra despacio
y la salada rosa del amor
cubre
la piel

LA VOZ DE CROISSET

«Sólo deseo una cosa
morir
para tener la paz»

Después de haber escrito estas palabras
vivió aún vivió murió
el niño viejo
goloso vago sensual
se condenó
a prisión perpetua

estamos arreglando su jardín

en la noche una campana entre el susurro
del río la campana del miedo
escuchad
como grita
llora
solitaria
en Croisset

Estamos arreglando su jardín
Condenado allí para unos cuantos años
de trabajos forzados
por alguien por nada

por la Vocación
sin anestesia
gritó desde el interior
de un edificio clásico
una frase de irreprochable
forma

Estamos arreglando su jardín

LA CUNA

Tierra
cuna llena de cenizas
llena de tumbas
como un panal de miel
tumba junto a tumba
superficialmente
cavada para fosas
arrancada de la vida
como una boca
de un espejo todavía nebuloso

DIALOGO

A la orilla del Mar
Negro

hablaba con un poeta ruso
sobre la poesía
sobre Gogol
Shakespeare Stalin
sobre el terror
el aire dispersaba de las bocas
nuestras ligeras palabras
Shakespeare el sol

se ocultaba rojizo
anegó de sangre
el agua el aire la tierra

Shakespeare el mar
levantaba sobre sus crestas

cargados de grano los barcos
hablábamos de la crisis
de la lírica de la novela del drama

Shakespeare fecundó Europa
inhumó los muertos
luchó en la guerra

se reía de oreja a oreja
preguntó en voz alta por «el pobre Tomek»
por el gusto del estiércol comestible
de la ensalada de hojas de laurel
se burló benévolamente

nos tuvo en la palma de la mano
nos dejó sobre la arena
y comenzó a entrar en el mar
con las venas abiertas

EN IDIOMA DESCONOCIDO

Vendía fruta

sus palabras eran
para mí
ocultas

señalé
una granada
y supliqué
que la abriera

el maduro
interior
sangraba al sol

en las bocas
se dibujó una sonrisa húmeda
completada
con los dientes la lengua

las palabras
de sabor desconocido

ALGUIEN ME ATO LAS MANOS

Alguien me ha atado las manos
colocó señales en el camino

esta señala un pájaro
esta el cielo
esta señala un pájaro
sin cielo
sin alas
sin ojos

no están preparadas para el vuelo estas manos

QUE BIEN

Qué bien
puedo recoger
bayas en el bosque
y he pensado
no hay bosque ni bayas

qué bien puedo tumbarme
a la sombra de los árboles
y he pensado los árboles
ya no dan sombra

tan bien estoy contigo
tanto me late el corazón
que he pensado el hombre
no tiene corazón

TUVO EXITO

Janek tiene un año
anda a cuatro patas
cierto día
miro
y él
se mantiene sobre las dos piernecitas
«bueno pienso con alivio
de nuevo tuvo éxito esta pantomima
de nuestra vieja humanidad»

SE PUEDE

Recuerdo que antes
los poetas escribían «poesías»
aún se puede escribir versos
durante muchos años
también se pueden hacer / muchas otras cosas

RECUERDOS DE LA INFANCIA

En el luminoso día
fue alegre como un pájaro
entre las claras espadas del sol
inyectadas de sangre

amarillo cometa relucía
entre el humo que traspasaba
como el ojo de un dragón

el muchacho creyó que era un pájaro
volaba sobre verdes praderas
y gritaba

en la noche me persigue
su aliento rápido

la mesa sobre la que apoyo la cabeza
es como el tronco
de un árbol talado

UN RESUMEN

Miro por la ventana
lluvia en las oscuras copas
de los árboles
oro bajo
los altramuces
relato el Hamlet a mi hijo
hablo del espíritu que
tras la cortina
charla de ratones con el bondadoso
padre loco

pienso en los disimulados muslos como la leche
de la reina madre
en el secreto
que descubrió
el príncipe adolescente
En él nació y murió
el amor
al que fue necesario envenenar
al que fue necesario segar
y segó a ciegas con la espada
al que fue necesario morder
y mordió
al que fue necesario ahogar como a los ciegos cachorros
y condenó a muerte
a una doncella sin culpa

Doy una vaga información
acerca de la vida de Shakespeare
3 de julio de 1962
un hombre más sobre la tierra
se entera
de la existencia del poeta inglés
llueve se oye una risa
tras la pared husmea un ratón
en los bosques el encanecido musgo
se hincha como un ahogado
las preguntas
que se hizo a sí mismo
el príncipe danés
las silencié
Es esto una burla demasiado cruel y burda
para el hombre contemporáneo

EL PAJARO DE AMBAR

El otoño
pájaro de ámbar
transparente
de rama en rama
lleva una gota de oro

El otoño
pájaro de rubí
luminoso
de rama en rama
lleva una gota de sangre

El otoño
pájaro añil
se muere
de rama en rama
una gota de lluvia cae

EL MADERO (Drewno)

Un Cristo de madera
de un calvario medieval
camina a cuatro patas

Todo él entre rojas astillas

Con un collar de espinas
con la cabeza gacha
de perro vendido

Cómo este madero anhela...

CARNICERIA

Los rosados ideales descuartizados
penden en las carnicerías

en las tiendas venden
máscaras de payasos
abigarradas póstumas
modeladas con nuestros rostros
los de los que vivimos
los de los que hemos sobrevivido
mirando fijamente
a las cuencas vacías de la guerra

EJERCICIO CASERO SOBRE EL TEMA DE LOS ANGELES

Los ángeles
caídos
son parecidos
a los copos de hollín
a los ábacos
a los pichones rellenos
de negro arroz
Son asimismo parecidos al granizo
teñido de rojez
al fuego azul
con lengua amarilla
Los ángeles caídos
son parecidos
a las hormigas
a las lunas que se acomodan
en las verdes uñas de los muertos

Los ángeles en el paraíso
Son parecidos a la parte interna del muslo
de una muchachita inmadura

Son como estrellas
relucen en los lugares púdicos
son limpios como triángulos y circunferencias
tienen en el centro
silencio

Los ángeles caídos
son como las ventanas abiertas de la morgue
como ojos vacunos
como esqueletos de pájaros
como aviones en caída
como moscas sobre los pulmones de soldados muertos
como cuerdas de la lluvia otoñal
que enlaza las bocas con la migración de los pájaros

un millón de ángeles
camina
por las palmas de la mano de una mujer

están desprovistos de ombligo
escriben en las máquinas de coser

largos poemas con la forma
de una vela blanca

Sus cuerpos se pueden injertar
en el tronco del olivo
duermen en el techo
se desprenden gota a gota

FRUTO MUERTO

Están las doradas peras sobre el plato
flores y dos muchachas jóvenes

Sobre la mesa la fotografía de un joven
claro y rígido con el negro kepis

las muchachas tienen los labios blandos
las muchachas tienen los ojos dulces

por la habitación pasa la pobre madre
descoloca la fotografía llora

se extinguen sobre la mesa los soles dorados
y el fruto muerto de su vida

N A D A

En la noche
la palabra Nada
se desarrolla se extiende
impetuosamente

de día
pierde su
voracidad

se desliza en la vida
como un cuchillo en la carne

EL ARBOL (Drzewo)

Fueron felices
los antiguos poetas
el mundo era como un árbol
y ellos como niños

Qué he de colgar
de las ramas del árbol
sobre el que cayó
una copiosa lluvia de hierro

fueron felices
los antiguos poetas
en torno al árbol
bailaron como niños

Qué he de colgar
de las ramas del árbol
el que se consumió
el que no ha vuelto a cantar

fueron felices
los antiguos poetas
bajo las hojas del roble
cantaron como niños

más nuestro árbol
crujió en la noche
y se colgó en él
un despreciado cuerpo

TADEUSZ RÓZEWICZ

Ul. Gliniana 53/m 1
WROCTAW (Polonia)

EL RECUERDO EN LA POESIA DE CESAR VALLEJO

Si viene a mi alma algún aliento dulce,
es la luz del recuerdo...

1. Las palabras que sirven de epígrafe a este estudio fueron escritas por Vallejo en «el momento más grave de su vida», cuando estuvo en la prisión de Trujillo (1).

El recuerdo es una constante temática en la obra del poeta peruano; en ella no constituye tan sólo «motivo» literario, sino que, como podemos desprender de la afirmación transcrita, encuentra una significación que trasciende a la de su mera presencia. El recuerdo es para Vallejo, según nos lo deja explícito la frase citada y nos lo permite comprobar un importante número de otros textos suyos, ese «aliento dulce», esa «luz», en los cuales fortalece su propio ser expuesto a los acosos de una existencia actual tenebrosa y oprimente. Vallejo, al dar en su obra testimonio de sí, nos ha permitido el acceso a los núcleos generatrices internos de casi toda ella: en su clara determinación podremos encontrar, pues, insustituibles puntos de partida para la mejor comprensión de esta poesía. Enfrentados al hecho del recuerdo en Vallejo, procuraremos aprehender, y a su través, un aspecto de la realidad esencial de su poesía.

Como todo hecho psíquico, el recuerdo no puede ser pensado en Vallejo como un acontecer primario: si pretendemos ver su estructura esencial y su función en el hombre y la obra, tenemos que considerarlo como reacción precisamente del hombre contra el mundo. Presupone el recuerdo, pues, a Vallejo y al mundo, y sólo cobra su verdadero significado si hemos dilucidado antes estas dos entidades. Queremos decir: el conocimiento de la biografía íntima del poeta y

(1) En carta a su amigo Oscar Imaña. Esta carta forma parte de un conjunto de cinco que permanecieran inéditas hasta 1969, en que las recoge y reproduce —en facsímil y en transcripción mecanográfica— *Visión del Perú,* en el «Homenaje Internacional a César Vallejo» (Lima, núm. 4, julio de 1969, pp. 193-204). Constituyen importante aporte documental para el mejor conocimiento del poeta peruano: en el tono fraternal en que acostumbraba dirigirse a sus amigos íntimos, describe pormenores de su vida en la capital, enjuicia a los intelectuales del momento limeño, habla de sus proyectos, se muestra, en fin, a sí mismo y a sus preocupaciones. Las fechas de estas cartas son: Lima, 29-I-1918; Lima, 2-VII-1918; Trujillo, 26-X-1920; Trujillo, 12-II-1921 (ésta desde la cárcel, y es de ella que extractamos la frase que comentaremos), y Lima, 1-VII-1922.

de su circunstancia vital constituyen elementos de análisis indispensables por permitir la entrada a la comprensión de un hecho psíquico de ellos dependiente y que tan fundamental papel juega en toda su obra. Pero nuestro acento no tendrá que estar puesto en la biografía anecdótica, sino en lo que para Vallejo fue su existir, esto es, su «asunción» de su ser, que dirían los existencialistas, o en otras palabras: el que Vallejo se haya hecho responsable de sí, eligiéndose y ganándose a sí mismo. Como en ello se implica una comprensión de la realidad humana por sí misma, esto es, como la comprensión es la manera propia de existir del hombre, Vallejo asúme su ser comprendiéndolo, proceso que hace explícito en su obra poética y que en ella misma corrige, desenvuelve. En el poetizar Vallejo asume su realidad humana y se dirige hacia el mundo.

El recuerdo entonces tiene *presencia significativa* en su obra, lo que conlleva que podamos asignarle un carácter *indicativo* de algo; si desarrollamos, pues, su significación, hallaremos precisamente lo significado.

Por apreciarlo como estructura actuante en su quehacer poético, no vemos en él un hecho aislado, escindible; justamente al constituir un fenómeno de conciencia en Vallejo, el recuerdo es significante; más aún: *es* en la estricta medida en que significa el todo de la realidad vallejiana; expresa, con un aspecto definido, el complejo sintético vivencial del poeta en su integridad. Es su propia realidad humana, realizándose bajo la forma del recuerdo; éste constituye así una forma organizada de su existencia.

El indagar si el recuerdo es auténtico fenómeno significante en nuestro autor nos obliga a adoptar como único camino posible de análisis efectivo el de que lleguemos a cerciorarnos, por un «acercamiento a las cosas mismas», tal como lo preconiza la fenomenología, lo que ellas nos ofrece. En su caso llaman poderosamente a nuestra atención sus poemas.

Ha sido precisamente una lectura cuidadosa de su poesía la que nos ha permitido ver que en ella el recuerdo se presenta como una determinada relación del yo con el mundo; constatamos que la conciencia del recuerdo no es un lazo caótico entre ambas entidades, sino una estructura organizada y, por ende, susceptible de descripción. Eso es lo que intentaremos en las páginas que siguen.

2. El significado del recuerdo en la poesía de Vallejo se nos revela por la naturaleza de índole funcional que éste en ella cumple. Hablar de funcionalidad implica la idea de *fin al cual propender.* Un examen objetivo de ciertos textos nos conducirá a la aprehensión

concreta de esa significación finalista. Sin lugar a dudas, el recuerdo cargado de emoción que vemos operante en los poemas cuya presencia suscita nuestras reflexiones constituye en ellos medios para romper estados tensionales difícilmente soportables para el yo. Es justamente esta tensión de un instante actual que el yo padece, la que lo remite a instancias de un pasado visto con carga de positividad (2). Se produce entonces un desplazamiento por esa vía hacia momentos vividos en tiempo y espacio lejanos, cuyo carácter fundamental quiere ser recuperado, como modo válido de alcanzar así una suerte de fortaleza ante el momento presente: potenciándose en lo acontecido con rasgos de felicidad se capacita para el enfrentamiento a que se ve ahora exigido, en un mundo de trampas y acechanzas.

De ser esto así —y los textos se encargan de decírnoslo—, el recuerdo obra como verdadera tansformación del mundo. Cuando las dificultades que se alzan frente al yo superan lo que él estima sus posibilidades de resolverlas o cuando el yo no vislumbra otra modalidad eficaz de superación, ya no se siente capacitado para permanecer en un mundo tan apremiante y difícil. Ve, siente, las rutas cortadas, al mismo tiempo que sabe que debe actuar. Trata entonces de cambiar de situación o de vivirla como si las relaciones entre las cosas y sus posibilidades no fueran las que ahora son; esto le hace remontarse a acontecimientos que, por diversos y ya vividos en un vencimiento de sus dificultades, le aseguran el éxito que pretende. Se ve así lanzado hacia el pretérito con toda su fuerza. Aceptemos que en ello no hay un esfuerzo consciente como tal; no es objeto de una reflexión; es, por sobre todo, captación de relaciones y exigencias inéditas que, al generar estados tensionales no soportables, llevan al yo a aprehensiones de modalidad diversa. O sea, sufre una modificación para justamente transformar «el mundo» actual.

La imposibilidad de hallar una solución eficaz al problema con que se aboca moviliza su conciencia irreflexiva hacia una *toma* del mundo de otro modo y bajo un aspecto diverso que no es el actual, sino el ya conocido como eficaz.

Ese mundo es el de la infancia.

3. El mismo temple de ánimo que conforma íntimamente los poemas de *Trilce* puede documentarse desde muy temprano en el autor. Así, por ejemplo, de 1915, cuando es todavía poeta incipiente, se

(2) El ensayo de Estela dos Santos, «Vallejo en Trilce», de *Aula Vallejo*, núms. 5-6-7 (Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1967, pp. 22-46), estudia el contraste entre presente y pasado a nivel de las particularidades lingüísticas e imaginísticas del libro.

conserva una carta a su hermano Manuel en la cual, entre otras cosas, escribe lo que reproducimos, subrayando lo que nos importa atender:

> *estoy triste,* y mi corazón se presta en esta hora *a recordar* con hondo pesar de ti, de la familia, de *dulces horas* de *tierna hermandad* y de *alegres* rondas en medio de la noche lluviosa (...). Bajo la frente pensando que sí es cierto que ya no estoy en *mi Santiago, en el seno de los míos, que ya todo eso pasó,* pero volveré alguna tarde de enero caminito a mi tierra, mi querida tierra. Por eso, con esta esperanza trabajo con entusiasmo todo el día (3).

Retomemos: *tristeza* del instante actual; impulso para el *recuerdo* del dulce y tierno vivir familiar; *esperanza del retorno,* que habilita para soportar la pesadumbre presente.

Así en los textos epistolares —trasunto inmediato de contenidos anímicos reales del propio Vallejo—; así en los textos literarios, contemplación poética de tales contenidos y comunicación de ellos, con la esencial impronta que en el personaje ficticio de los poemas —que es quien se comunica objetivamente con nosotros (4)— ha provocado la experiencia que poetiza.

Necesidades de síntesis nos obligan a considerar tan sólo algunos rasgos de esa dinámica del retorno. Veremos con especial atención cómo se cualifican las instancias recuperadas.

4. El espacio privilegiado de la infancia conlleva, entre otras notas, la de una *pureza original* que quisiera verse recuperada desde la nueva situación, donde el paso del tiempo ha significado la pérdida, no necesariamente absoluta, de instancia psíquica que el retorno por la vía del recuerdo permite por instantes retomar.

Pensemos, por ejemplo, en ese hermoso texto que es el poema XI de *Trilce,* donde se plasma admirablemente la intuición de una sensualidad esencial y desnuda, anterior a cualquier índole de censura consciente. El poema porta una anécdota de manifiesta claridad: el encuentro del yo con una niña, su prima, quien le cuenta haberse casado. El nuevo contacto fraternal remonta al sujeto a hechos de la niñez, en que todo fue «candor», sin perturbaciones de incontrolable y rebuscado sensualismo:

> *Tardes años latitudinales*
> *qué verdaderas ganas nos ha dado*
> *de jugar a los toros, a las yuntas,*
> *pero todo de engaños, de candor, como fue.*

---

(3) Carta del 2-V-1915. Aparece reproducido en *Aula Vallejo,* íd., pp. 331-332.

(4) Cfr. Bousoño: *Teoría de la expresión poética* (Madrid, Gredos, 1970, 5.ª ed., t. I, páginas 38-45).

Los versos transcritos muestran ese anhelo persistente de la poesía vallejiana por retornar a los ámbitos perdidos de la niñez de que hablábamos, y el tono es el de una imborrable nostalgia. Se padece —suave, tranquilamente— la imposibilidad de retrotraer la vida propia hasta la pureza inicial. Su núcleo emotivo básico está en esa vibración clave: los años transcurridos no han llegado a destruir un muy adentrado sentimiento que persiste con fuerza:

... Hoy, al tocarle
el talle, mis manos han entrado en su edad
como en par de mal rebocados sepulcros.

No ha habido, pues, destrucción, muerte absoluta de lo que fue, pero aun así la recuperación total que se quisiera ya no es posible (5).

5. Ese espacio de la pureza inicial es también, y fundamentalmente, el «espacio materno». Como siempre, la carencia actual es el impulso movilizador hacia el reencuentro, hacia la pretendida recuperación. Alargaríamos innecesariamente estas páginas si analizáramos todos los casos que la poesía de Vallejo nos ofrece; por eso se nos ha de permitir seleccionar tan sólo los que nos parecen más representativos o insuficientemente estudiados por la crítica.

Sin duda, uno de los poemas que más han contribuido a cimentar la fama de Vallejo es *Trilce* XXIII, elegía sobre cuya profundidad han escrito muchos vallejianos. Sin pretensiones de agotar todas las posibilidades analíticas que ofrece, procuraremos por nuestra parte centrar el enfoque en tan sólo aquellos aspectos directamente enlazados con las proposiciones básicas de nuestro trabajo.

La madre se configura en la metáfora con que se abre el texto:

Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos,
pura yema infantil, innumerable, madre.

donde los elementos esenciales de atribución al personaje apelado residen en su carácter de sustentador nutricio: la madre generadora de vida, que proporciona el alimento primordial. No es tan sólo la calidez afectiva del trato materno lo que ha de provocar la visión

(5) Antonio Cornejo Polar ve la posibilidad de trazar correlaciones de indudable valor hermenéutico entre este poema y el relato «Muro Antártico», de *Escalas*, señalando, muy precisamente, cómo lo que en el texto lírico es lograda plasmación, se ve ahogado en el relato por una argumentación narrativa que difumina la índole anímica central. Esto es válido no sólo para el caso presente, y Cornejo lo apunta: en varias oportunidades la búsqueda de argumentaciones que permitan la construcción de estructuras narrativas frustran las posibilidades estéticas que alcanzan su más verdadero logro en los poemas correlacionados del mismo autor, que en sus cuentos. Cfr. Antonio Cornejo Polar: «*Novelas y cuentos completos* de César Vallejo», en *Amaru* (Lima, núm. 3, julio-septiembre 1967, p. 87).

cordial. Súmase, integrándose a ella, el significado de trascendencia inagotable que conlleva para el yo su conciencia de ser sustentado por la madre.

Queremos insinuar: no está presente tan sólo el dolor de la pérdida del ser amado y recordado, como corriente sensible que atraviese el poema, sino también la perspectiva valoradora de un sentido que para el yo tiene la sustancial comunión con la madre. Espejo Asturrizaga nos ha dado la pauta de esto cuando comenta que el cuidado materno llenó al niño Vallejo

> de una honda emotividad, sembrando en él raíces de una sensibilidad que lo llevaría, ya hombre, a captar y expresar los más finos y puros matices del sentir humano (6).

Al reflexionar sobre esta afirmación, no podemos menos de apreciar todo lo que así formulada encierra: nos lleva, efectivamente, al centro exacto del arranque del texto, el cual, a su vez, gracias a su profunda estela poética, nos permite convivir con la emoción eje que, al plasmarse, se nos comunica en la integridad de su estremecimiento: en la génesis y en la contemplación a distancia con que el yo lírico la ofrece. El yo ve la dependencia de su ser con respecto a quien se lo ha materialmente otorgado; éste, a su vez, no constituye tan sólo el dador de la energía física necesaria para el montenimiento, sino, y por sobre todo, instrumento que ha cincelado su más recóndita constitución esencial, forjando su definitivo modo de estar en el mundo, alimentando su potencial de intelección y sensibilización de sí mismo y de los otros. La madre será quien confiera legitimidad a su existencia; su actitud es la del dar sin recibir ni pedir nada en retribución. Y lo recibido de ella es todo.

Por eso la pérdida de quien *mantiene y sostiene* ha de significar para el yo un enfrentamiento en el desamparo ante quienes le exigen justifique su presencia, aquellos que le cobran

> *el alquiler del mundo* (...)
> *y el valor de aquel pan inacabable.*

Es interesante observar cómo, en versos anteriores, la situación poética planteada se resuelve en un contraste que establece claramente la diversidad de dos momentos: uno, el de la *protección continuada* en un instante y un lugar privilegiados:

> *En la sala de arriba nos repartías*
> *de mañana, de tarde de dual estiba,*
> *aquellas ricas hostias de tiempo* (...).

---

(6) *Vid.* Espejo Asturrizaga: *César Vallejo. Itinerario del hombre* (Lima, Ed. Juan Mejía Baca, 1965, pp. 19-20).

y otro, el del *desamparo* del momento presente, en que deberían haber sobrado tan siquiera

> *cáscaras de relojes en flexión de las 24*
> *en punto parados.*

Constatar tal desolación, la de una actualidad opresora, lleva al yo del presente, ya adulto, al grito-pregunta-exclamación:

> *¡Madre, y ahora!...*

y todo el fragmento siguiente se carga de incontrolable emotividad, plasmada en las palabras que, en su semántica y en su engarce sintáctico, configuran todo el *animus* lírico de quien se siente víctima de la tragedia de la pérdida.

En este enfrentamiento de dos momentos vitales acontece lo que es constante en la poesía de Vallejo: la búsqueda de la madre perdida, el retorno al espacio de la infancia (7), en que se tuvo la seguridad de que ahora se carece y en que se recibía lo que se quisiera donación sin término, existencia inacabable.

Aldo Oliva nos ha eximido de buscar los términos exactos con que aclarar nuestra idea al expresar antes él, con preciso y seguro juicio, lo que pensamos:

> (hubo en Vallejo) la concepción de la existencia como algo dado, válida en sí misma, adquirida de una vez y para siempre por un acto de donación que no cuestiona. Pero Vallejo, al producirse la desaparición física de la madre, choca con otra realidad muy distinta. La saña competitiva del mundo que lo rodea le enseñará que la existencia debe ser ganada hora tras hora, que todo es construcción y responsabilidad (...), que existir es asumir la existencia en forma de dolorida protesta: éste será el tema de los *Poemas Humanos*. Por ahora, sumido en la angustia, el poeta acude a su madre para que atestigüe por él ante el terrible interrogante «¿di, mamá?»

con que termina el texto.

Bien ha sido visto este poema también por Mariano Ibérico, a cuyo propósito habla de un «tiempo maternal» en Vallejo, donde la madre no sólo es imagen dominante, sino símbolo poético y mítico de su fecundidad y de su dulzura. Dice el profesor sanmarquino:

---

(7) Para una consideración de los elementos léxicos y, en general, de la estructura verbal del poema, véase el ensayo, que es minucioso análisis, de Aldo Oliva: «*Trilce* de César Vallejo. Poema XXIII», en *Boletín de Literaturas Hispánicas* (Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, núm. 1, 1959, pp. 39-44. Nuestra cita es de la p. 44).

este tiempo maternal es benigno y productivo, al contrario del tiempo que le sucederá. Y su productividad no se agotará en el espacio del mero pasado, ya que ella constituirá una provisión de amor para los tiempos amargos que vendrán (8).

Creemos que acierta Ibérico cuando da las cualificaciones positivas de la temporalidad pasada, en que gravita la presencia maternal, como también cuando ve las proyecciones que ese tiempo de la infancia vivida tiene como polo de atracción para el sujeto lírico, siempre en necesidad de «aprovisionarse» de él para soportar las contingencias de una actualidad degradada, lo que Ibérico llama el «tiempo de la derrelicción».

Permítasenos citar nuevamente con cierta extensión al crítico, porque nos servirá de apoyo para un encuadre complementario de sus observaciones. Dice Ibérico que en el tiempo de la derrelicción

el poeta, desprendido de la matriz que lo abrigaba y lo nutría, cae en el desamparo en que, solo, abandonado, huérfano, tendrá que afrontar los *golpes*, las injustas agresiones del destino, de la vida (p. 26).

Lo que quisiéramos es completar este inteligente enfoque con lo que acontece con la dimensión del espacio en la obra de Vallejo: el fenómeno, bien observado, permite una perspectiva análoga a la por él ofrecida: *espacio de infancia* es espacio materno, o sea «amparo», «nutrición»; como *espacio actual* es de soledad, abandono, orfandad. El regreso a los primigenio, el movimiento de retorno, es búsqueda del sostenimiento perdido. El tiempo transcurrido en un desplazarse entre esos dos puntos del espacio —el juego es en un doble eje, como vemos —actúa como impedimento de realización en el espacio infantil de la felicidad primera y única, para cuyo reencuentro opera, como impulso movilizador, *la nostalgia de un ámbito.* Por ello es que esos lugares de la niñez se transforman en objeto intencional, conocido, seguro y siempre actuante, como punto concreto de necesaria atracción. Quien se siente así atraído es, como sabemos, el *yo adulto.*

Vallejo se refiere varias veces con sentido inequívoco a su adultez:

implume mayorcito (Trilce, XLVII)
el crudísimo día de ser hombre (LHN)
mi mayoría en el dolor sin fin (Trilce, XXXIV)

---

(8) Cfr. Mariano Ibérico: «El sentido del tiempo en la poesía de César Vallejo», en *Revista Peruana de Cultura* (Lima, núm. 4, 1965, pp. 47-63). Ensayo aparecido también en *Mapocho* (Santiago de Chile, t. II, núm. 1, 1964, pp. 25-35. Citamos por esta última).

son ejemplos que pueden multiplicarse. Es precisamente desde tal visión donde surge su necesidad de retorno a la seguridad de la infancia. No hay en la poesía de Vallejo muestra más nítida de ello que en los poemas carcelarios de *Trilce:* II, XVIII, XLI, L, LVIII (9). Pero antes de referirnos a ellos, acerquémonos a un texto desgarrador de Vallejo —una carta a su hermano Manuel— que nos muestra en todo su dramatismo lo que para el poeta ha significado la muerte de su madre (10):

> En este mundo no me queda nada ya. Apenas el bien de la vida de nuestro papacito. Y el día que esto haya terminado me habré muerto yo también para la vida y el porvenir, y mi camino se irá cuesta abajo. Estoy desquiciado y sin saber qué hacer ni para qué vivir. Así paso mis días huérfanos lejos de todo y loco de dolor.

El espacio carcelario alzará toda su significación simbólica para referir esta realidad del dolor de Vallejo, y por ello en este ámbito será la madre quien se presente como el sostén último anhelado. El «tema de la madre» alcanza el máximo de su patetismo en los instantes biográficos de la persecución y encarcelamiento en Trujillo; ambos hechos se entrecruzan, haciéndose, en realidad, uno solo en su sentir la vida y en su obra, lo que no es difícil de entender si se tiene en cuenta dónde reside el significado último y la unidad de este sector de la poesía de Vallejo. La alta calidad de lo lírico que impera en tales textos radica fundamentalmente en que en ellos todo lo que sea dato narrativo funciona como evocación de una interioridad: revela el contenido de lo más íntimo de la subjetividad vallejiana (11). Lo que al hombre Vallejo tanto y tan profundamente afectó, al convertirse en elemento «narrado», se hace mero *pretexto* para la revelación de la interioridad. De ahí entonces que todo elemento descriptivo en estos poemas se haga soporte simbólico, dato primario, con un significado que va de la vivencia a la visión de la realidad, sentida y apreciada en lo que ella ofrece de sí al poeta. Es en este

---

(9) Sobre este punto, los mejores estudios son los de Coyné, Larrea (de éste, sobre todo en *Aula Vallejo,* op. cit., pp. 225 y ss.), Monguió y Zubizarreta («La cárcel en la poesía de César Vallejo», en *Sphinx,* Lima, núm. 13, 1960, pp. 214-221).

(10) La carta está fechada en Lima, 16-X-1918. La reproduce *Aula Vallejo,* op. cit., páginas 332-333, con su fotocopia.

(11) Hegel, en su *Estética* (t. III, 2.ª parte), reflexiona así: «Lo que constituye el contenido de la poesía lírica no es el desarrollo de una acción objetiva prolongada hasta los límites del mundo, en toda su riqueza, sino el sujeto individual y, por consiguiente, las situaciones y los objetos particulares, así como la manera en que el alma, con sus juicios subjetivos, sus alegrías, sus admiraciones, sus dolores y sus sensaciones, cobra conciencia de sí misma en el seno de este contenido.»

sentido, nos parece, que se pronuncia Monguió cuando escribe que en los poemas surgidos de la experiencia carcelaria, Vallejo,

> partiendo de un punto de la realidad acaba expresando su emoción inicial, y las emociones que se le van asociando con ella, en fórmulas metafóricas e imaginísticas que abandonan rápidamente la circunstancia anecdótica que les sirve de trampolín y van haciéndose pura emoción, pura poesía lírica (12).

Poemas todos en los cuales, pues, el carácter no narrativo ni discursivo, propio de la lírica, se acentúa al máximo y que por ello se hacen plenamente sugerentes. Nos interesa señalar la dirección de tal sugerencia: en lo fundamental, hacia la visión de la existencia.

6. En *Los heraldos negros*, poemas como «El palco estrecho» nos presentaban la vida como limitación:

> *Más acá, más acá. Yo estoy muy bien.*
> *Llueve, y hace una cruel limitación,*

en que la existencia y sus cargas situacionales extremas se piensan como fuerzas análogas a la fatalidad natural: «hace limitación», como «hace frío», respaldándose la amplitud de su valor sugestivo en el verbo inicial, «llueve», que prepara así para la presencia probable de una nueva «realidad natural». Esa misma concepción de los límites encuentra, después de la experiencia carcelaria, la metáfora más apta para expresarse en todo lo que con la cárcel se refiere. *Trilce* III —poema escrito, según Espejo, en su habitación del Instituto Nacional en 1919, o sea un año antes de la prisión de Trujillo, que ocurrió desde el 6 de noviembre de 1920 al 26 de febrero de 1921, pero que el autor puliera y corrigiera en la cárcel (13)— termina así:

> *No me vayan a haber dejado solo,*
> *y el único recluso sea yo.*

Quizá los demás han partido y él quede abandonado en la vida, que es *reclusión.*

Este poema nos anuncia la imagen de *Trilce* XVIII, en que vemos ese cruce del que hablábamos entre el significado del espacio carcelario y el remontarse en busca del sostenimiento materno (14).

---

(12) Monguió: *César Vallejo (1892-1938). Vida y obra, bibliografía, antología* (Nueva York: Hispanic Institut in the United States. 1952). Reimpresión en Lima: Ed. Perú Nuevo, s. a. Citamos por esta última.

(13) Cfr. Espejo, op. cit., pp. 112 y 115.

(14) Espejo, *al comentar Trilce* XVIII, *distingue en él tres elementos conformadores:* las *paredes* de la celda, la *madre* que le consuela pensar que si estuviera a su lado le ayudaría a sobrellevar el trance que vive, y la *noche* que le obsesiona al dar en las paredes de la celda que le duelen como madres muertas que llevan un niño de la mano cada una. Cfr. op. cit., p. 124.

Insistimos en ello, pues Zubizarreta, en su por lo demás excelente análisis del texto, discute la opinión de Monguió y de Coyné de que «la amorosa llavera de innumerables llaves» sea imagen con la que se evoca a la madre (15). Para nosotros el poema no ofrece duda alguna. La tercera estrofa:

> *Amorosa llavera de innumerables llaves,*
> *si estuvieras aquí, si vieras hasta*
> *qué hora son cuatro estas paredes.*
> *Contra ella seríamos contigo, los dos,*
> *más dos que nunca. Y ni lloraras,*
> *dí, libertadora,*

es comentada así por Zubizarreta:

> con la presencia del recuerdo de la amada, rompe la estrechez de la celda, imaginando la «evasión» (...). El hombre separado de su íntimo tú en la tercera estrofa ensaya un diálogo, reclamando la presencia de la amada. La amada aparece como el ser capaz de abrir toda cárcel, cualquiera que ésta fuese, hasta la propia cárcel interior.

Tan sólo en nota atenúa lo que en su texto se le aparece como «indudable»: allí el crítico matiza: «nuestro poema puede ser un ejemplo más de aquellos poemas en los que, al decir de Coyné, 'podríamos seguir al mismo tiempo ambas presencias: la amante y la madre', opinión compartida también por Armando Bazán, cuando afirma que madre y amada se confundían para el preso 'en una sola ausencia de sombra quemante'» (16).

Creemos que no, pues si, efectivamente —como lo ha estudiado Paoli con singular detención—, es parte de la poesía vallejiana que «l'amore della donna è sempre ed unicamente materno» y que «l'uomo amato è sempre un figlio e la donna che ama, una madre» (17), en el poema que ahora llama nuestra atención el personaje aludido no es *la amada vista como madre,* sino *la madre misma.*

Una revisión del texto permitirá constatarlo, y en su somero comentario procuraremos ver con claridad las conexiones entre el espa-

---

(15) Cfr. Armando Zubizarreta, art. cit. Como decimos en el texto, constituye un excelente trabajo, aunque nos sea posible discutir un punto parcial de su interpretación.

(16) Cfr. Armando Bazán: *César Vallejo: dolor y poesía* (Buenos Aires: Edic. Mundo América, 1958, pp. 18-19).

(17) *Vid.* los análisis de *Trilce* XXVIII, XLVI, LVI, efectuados por Paoli en su imprescindible estudio que sirve de introducción a *Poesie di César Vallejo* (Milán: Lerici Ed., 1964). Nuestra cita es de la p. LX. Estela dos Santos, por su parte (art. cit., p. 29), ha estudiado en *Trilce* la asimilación hecha por Vallejo entre madre y mujer amada, dando como ejemplos los poemas XXXV y XLVI.

cio del presente en la cárcel y el espacio de libertad al que la madre puede conducirlo:

Oh las cuatro paredes de la celda.
Ah las cuatro paredes albicantes
que sin remedio dan al mismo número.
Criadero de nervios, mala brecha,
por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.
Amorosa llavera de innumerables llaves,
si estuvieras aquí, si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes.
Contra ellas seríamos contigo, los dos,
más dos que nunca. Y ni lloraras,
di, libertadora!
Ah las paredes de la celda.
De ellas me duele entretanto, más
las dos largas que tienen esta noche
algo de madres que ya muertas
llevan por bromurados declives,
a un niño de la mano cada una.
Y sólo yo me voy quedando,
con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca de terciario brazo
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre.

El verso último recibe sobre sí toda la significación del texto (18): esta *mayoría inválida* es la de «los días huérfanos», a los cuales alude en su carta al hermano Manuel, citada más arriba, en que se siente «lejos de todo y loco de dolor» por la pérdida reciente de la madre, amplificada hasta el máximo por el encarcelamiento. Dos experiencias fundamentales: la desaparición de su madre, que le deja indefenso; el calabozo en Trujillo, que le priva de toda posibilidad actual de plenitud al constreñirle entre sus cuatro paredes. Y de ambas experiencias surgen elementos que configuran su visión y plasman imágenes de conseguida expresividad.

Oh las cuatro paredes de la celda.

dice el primer verso, significando con ello de un modo directo lo que lógicamente enuncia, pero significando también algo irracional, simbólico: la vida misma como cárcel estrecha, limitadora. Símbolo disémi-

(18) Tan importante verso ha sido considerado por Abril como una de las frases que tendría en el texto de Mallarmé su «ejemplo determinativo» (véase *Aula Vallejo*, números 2-3-4, de 1962, p. 158). Véase la tajante respuesta de Larrea en *Aula Vallejo*, núms. 5-6-7, páginas 231 y ss.

co, pues, y como tal poseedor de ese «poder fisiocrómico de ocultación» de su sentido no lógico del cual habla Bousoño. Y este sentido se asocia irracionalmente con la *pequeñez del espacio* en que se está, encerrado en una estrechez que provoca el dolor inmenso que revela el modo exclamativo de la frase del sujeto lírico y que se intensifica en la variante del verso que sigue:

Ah las cuatro paredes albicantes.

Es una misma voz, que, al reiterarse, intensifica sus consecuencias emocionales, agravando su significación hasta el extremo, ya que, «al repetirse, la significación asciende hasta un grado rigurosamente superlativo». Bousoño lo explicaría de este modo:

> sucede así porque la significación primera destila en la segunda una buena parte de su contenido, y ésta, ya enriquecida, golpea, a su vez, con todo su grueso volumen, sobre la tercera, a la que insufla, en gran medida, su caudal, pues toda reiteración posee virtudes intensificadoras del significado.

Casi no es necesario aclarar que lo repetido no importa tanto por el significado lógico de los vocablos «paredes de la celda» sino la significación que inconscientemente se asocia en el lector al signo del poema: el sentimiento de la estrechez del espacio y la correlativa emoción de pesadumbre, asfixia, monotonía, a cuyo despertar contribuyen otros procedimientos actuantes en el texto. En efecto, también los valores semánticos y del ritmo apuntan hacia lo mismo. El *cuatro* es el del *cuadrado:* la estrechez cuadrilátera de la celda se hace obsesión en el yo lírico y por eso lo generaliza a las *extremidades* que se hacen *cuatro,* como las paredes y los rincones. Para una mayor expresividad de esta monotonía abrumadora queda todavía colgando el adverbio temporal en la pausa a que obliga el final del verso:

... si vieras hasta
qué hora son cuatro estas paredes (19).

Entre ellas padece un hombre que no puede sentirlas sino como «criadero de nervios»: son los límites que impugnan y liquidan y destrozan todo intento de movilidad, que penetran en su carne abriendo en ellas, como «mala brecha», heridas profundas. Esas paredes se ofrecen también como imagen de un potro de torturas cotidianas:

por sus cuatro rincones cómo arranca
las diarias aherrojadas extremidades.

---

(19) Zubizarreta también destaca el acierto del recurso.

Hasta este momento del poema —transcurridas las dos primeras estrofas— tenemos la presentación de un ámbito y la significación que se le asocia. Uno de los efectos poéticos lo ha producido ese tipo de adecuación de la sintaxis a la representación correspondiente que la estilística designa como «el dinamismo de las expresiones» (20). En lo que llevamos considerado del texto, seis versos, sólo encontramos dos verbos: «dan» y «arranca», lo cual proporciona un notable carácter retardatario a la expresión —*dinamismo negativo*—, puesto que está ausente aquella función verbal encargada de acelerar el período, la que podría transportar nociones nuevas. Los vocablos de las cláusulas de *Trilce* XVIII están cargados de «sustantividad», pero no poseen carácter dinamizador, sino *lentitud:* no expresan una sucesión de realidades distintas entre sí, sino que cubren un mismo concepto.

Según lo hiciéramos notar, la visión que el fragmento nos transmitía, era desconsoladora: acabamos de comprobar ahora la coherencia que con ella guarda la sintaxis. Estamos aquí frente a un ejemplo de lo que Dámaso Alonso estudia como forma expresiva y reproductora del «fondo», a la que denomina «imagen del significante».

La estrofa siguiente constituye una evocación por parte del sujeto lírico, creemos que de la madre. Procuremos demostrarlo.

El personaje se siente abismado por un estado que no tiene en el texto mismo sino las siguientes referencias directas:

me duele (estrofa 4.ª)
y sólo yo me voy quedando (estrofa 5.ª)
esta mayoría inválida de hombre (íd.),

ninguna de las dos primeras alude de un modo preciso a un sujeto que pudiese mitigar lo que es «dolor» y «soledad». La tercera quizá sugiera de una manera más directa, al hacer pensar en su opuesto:

Mayoría (de edad) inválida / *minoría* protegida.

Esta tercera revierte sobre las dos anteriores su carga semántica, proporcionándoles una claridad de significado que por sí solas no poseían. Por otra parte, la aparición explícita de la voz «madres» en la cuarta estrofa contribuye a reafirmarnos en nuestra inicial suposición.

El estado presente del yo del poema —que hasta aquí hemos designado como angustioso, dolido, etc.—, puede ser calificado, a la

(20) Cfr. Bousoño, op. cit., cap. XIII, pp. 337-360.

luz de la lectura del poema total, como de *desamparo.* Ese mismo desamparo, ¿dónde lo lleva? Pues lo retrotrae a su niñez para, desde ella, invocar, desgarradoramente, a quien en tal etapa le significó protección, seguridad, fuerza contra la adversidad: su madre (21).

Larrea —quien, como nosotros, también ha interpretado al personaje de esta invocación como a la madre y no la amada—, escribe·

> la presencia mental de la madre provoca instantáneamente una especie de alucinación emotiva tan intensa como para derretir el esquema geométrico en lo que éste tiene de formal. Puede efectuarse así una especie de amalgama entre el sentimiento y la esencia aritmética, que consiente, mediante un desdoblamiento psíquico, la conversión de las dos paredes largas en «dos madres que muertas llevan... a un niño de la mano cada una». Las *cuatro* paredes compresoras se han reducido a la dualidad de la madre y del niño reflejada en el espejo de un amor absoluto. Una y otro se han tornado dos, prevaleciendo así —aunque dolorosamente a causa de lo muerto de la madre— sobre el *cuatro.* He aquí el «remedio» inexistente al principio (22).

Efectivamente, a lo que era situación de extrema angustia sucede la posible, la buscada liberación, pero sólo hipotética, condicional: «si estuvieras aquí», «si vieras...», «contra ella seríamos contigo, los dos». Ha sido sólo una ilusión fugaz la del recuerdo emotivo. Con su ida, vuelve la soledad:

Y sólo yo me voy quedando

pero aún en ella sigue, pertinaz:

con la diestra, que hace por ambas manos,
en alto, en busca del terciario brazo (23)
que ha de pupilar, entre mi dónde y mi cuándo,
esta mayoría inválida de hombre,

en que «pupilar» funciona con doble connotación semántica: una asociada a la *pupila* del ojo y otra a «tutelar», el pupilo guiado por quien le protege y auxilia.

---

(21) Yurkievich ha dicho: «En medio del desmoronamiento, las ínsulas dichosas, los pocos refugios cálidos son ciertos paraderos del pasado: recuerdos de la infancia, una mujer amada. Instantes de luz que se han fijado en la memoria y a los que el poeta, en su desasosiego, vuelve para buscar la calma. Entre las evocaciones felices, la más intensa, la de la madre, figura añorada», en su *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* (Barcelona: Barral Editores, 1971, p. 31).

(22) Cfr. el ensayo de Larrea en *Aula Vallejo,* núms. 5-6-7, p. 226. Este es uno de los más importantes estudios vallejianos del poeta y ensayista español. Hacemos uso de todos aquellos aspectos parciales suyos que nos parecen válidos —como en el caso presente—, sin suscribir la integridad de su tesis interpretativa.

(23) Con respecto al «terciario brazo», véanse las interpretaciones de Monguió (1.ª edición, pp. 64-65) y de Larrea, en *Aula Vallejo,* núms. 2-3-4, pp. 239-244, y *Aula Vallejo,* números 5-6-7, pp. 227 y ss.

Lo que en este poema —cuyo análisis no quisiéramos prolongar— es espacio de soledad y encierro, de desamparo, en otros textos alcanza dimensiones significativas análogas, y también en conexión con la madre pensada como salvadora.

7. Así en la narración «Más allá de la vida y la muerte» (24) tenemos un personaje que regresa al hogar desarticulado tras la muerte de la madre. Esta aparece en el portal de la casa y abraza al hijo como si él fuese el redivivo. He aquí dos hechos que nos parecen claves, pues se corresponden estrechamente con la visión que otros textos vallejianos nos proporcionan:

a) La madre es inmortal: ella, fuente y sostén de la vida, no puede perecer;

b) El verdadero muerto es él, que al alejarse del «pezón eviterno de la madre (...) siempre lácteo hasta más allá de la muerte», ha caído en el *espacio mortal* de la soledad, el desamparo, el destiempo, la deshora.

Tal cual dice Ferrari:

> la madre protectora es ante todo la madre que dispensa el alimento. El tema del hambre, inseparable del tema del pan y el alimento, tiene también, como el de la cárcel, un alcance simbólico universal: necesidad de pan, pero también hambre de vida, hambre de ser, hambre de justicia (25).

Más adelante agrega:

> en los poemas de *Trilce* en que el poeta aparentemente habla sólo de su madre se oye ya la voz del futuro revolucionario denunciando la inhumanidad del «execrable sistema», llamando a todos los niños del mundo para ir en busca de la Madre España: otra madre muerta.

Es importante no desatender a estas conexiones que el crítico nos pide observar: así se aprecia la complejidad y trabazón de toda la poesía en cada uno de sus estratos. Pero todavía hay un aspecto del relato ése, sobre el cual nos parece importante hacer alguna referencia. Lo que hemos designado como «lugares privilegiados» descritos en los poemas líricos poseen cualidades que son las mismas del espacio hogareño que el narrador describe en este cuento.

El personaje recorre los pasadizos, los cuartos de la casa y, en

---

(24) En *Novelas y cuentos completos* (Lima: Moncloa Editores, 1967, pp. 25-32). Inicialmente publicado en *Variedades* (Lima, 17 junio 1922).

(25) Cfr. «Prólogo» a *Obra poética completa*, de César Vallejo (Lima: Moncloa Editores, 1968), por la cual citamos los textos de Vallejo. La cita de Ferrari corresponde a la p. 24.

ese desplazarse, va recordando las palabras maternales y se detiene ante el sitio en que la madre había dado a luz al hermano mayor. Al igual que en los textos líricos, el círculo de la casa materna y los elementos adheridos a ese núcleo dan la impresión —lo decimos en palabras de Escobar (26)— «de ser el más firme punto de referencia al que se acoge el poeta cuando sucumben, por su irreductible mudanza y carácter conflictivo, las experiencias del amor a la mujer, las relaciones con Dios o las relaciones con otros hombres».

8. En *Los heraldos negros* el poema «Hojas de ébano» presenta una situación que es básicamente la misma del relato: el hijo regresa a la casa cuando ya ha fallecido la madre. No revisaremos completo el conocido texto, sino tan sólo dos fragmentos que nos ayudarán a demostrar parte de lo que sostenemos:

Ahoga en una enérgica negrura
el caserón entero
la mustia distinción de su blancura.
Pena un frágil aroma de aguacero.

Están todas las puertas muy ancianas
y se hastía en su habano carcomido
una insomne piedad de mil ojeras.
Yo las dejé lozanas;
y hoy las telarañas han zurcido
hasta en el corazón de sus maderas
coágulos de sombra oliendo a olvido.
La del camino, el día
que me miró llegar, trémula y triste,
mientras que sus dos brazos entreabría
chilló como en un llanto de alegría.

Fijémonos en esas puertas de la casa: ellas se revisten con los atributos de la madre. Por un proceso de antropomorfización la puerta grande, la del camino, sobre todo, se comporta como quien recibe entre sus brazos al hijo. Ese espacio hogareño tiene en sí las cualidades de lo materno: en gráfica y expresiva imagen queda esto plasmado y así impacta a la sensibilidad lectora.

Algo análogo encontramos en *Trilce* LXV (27), uno de los más hermosos poemas vallejianos, del que copiamos algunos fragmentos:

---

(26) Cfr. Alberto Escobar: «Símbolos de la poesía de Vallejo», en su *Patio de Letras* (Lima: Edic. Caballo de Troya, 1965, p. 265).

(27) La madre de Vallejo ha muerto en agosto de 1918. Espejo dice (ob. cit., p. 70) que acto seguido el poeta escribió *Trilce* LXV. Nos parecen válidas las razones dadas por Coyné al datar este poema en 1920, año en que la presencia de la «muerta inmortal» invade su obra de una manera cada vez más patética. Cfr. Coyné: *César Vallejo* (Buenos Aires: Edic. Nueva Visión, 1968, p. 36, núm. 30).

Madre, me voy mañana a Santiago,
a mojarme en tu bendición y en tu llanto
(...).
Me esperará tu arco de asombro,
las tonsuradas columnas de tus ansias
que se acaban la vida. Me esperará el patio,
el comedor de abajo con sus tondos y repulgos
de fiesta (...).
Así, muerta inmortal. Así.
Bajo los dobles arcos de tu sangre, *por donde*
hay que pasar tan de puntillas, que hasta mi padre
para ir por allí
humildóse hasta menos de la mitad del hombre,
hasta ser el primer pequeño que tuviste.

Así, muerta inmortal.
Entre la columnata de tus huesos
que no puede caer ni a lloros,
y a cuyo lado ni el Destino pudo entrometer
ni un solo dedo suyo.

Así, muerta inmortal.
Así.

Sin entrar en la consideración de todos los elementos de gran riqueza poética que componen el texto (28), limitémonos a observar lo que estamos señalando y hemos subrayado: en la visión ofrecida por el yo lírico se funden las cualidades de la madre con los objetos propios del espacio familiar. El sitio y las cosas cotidianas aparecen dotados de ese prestigio ancestral —«monárquico» cree Coyné que podría decirse—, junto a otros ofrecidos en familiar ironía, sosteniéndose todos en la ternura con que se les capta, impulso anímico hacia la derrota de lo que es distancia y es separación. Madre y hogar dan la visión consoladora, manifiesta en el triunfo expreso por el adverbio reiterado: «Así, muerta inmortal. Así». La figura recobrada por el recuerdo y el espacio son inmortales, una y otro, porque ambos responden a la necesidad de afirmarse en la vida sin desesperanza.

---

(28) Una buena explicación de texto aplicada a *Trilce* LXV es la ofrecida por Coyné (ob. cit., pp. 151 y ss.). De allí copiamos un párrafo que nos parece importante: «Significativos son los versos que nos apartan totalmente de 'Enereida': aquellos que en vez de exaltar al padre, hacen que éste 'se [humille] hasta menos de la mitad del hombre, / hasta ser el primer pequeño' que la madre tuvo. Conforme trasciende el dolor de su muerte, Vallejo descubre poéticamente que su madre fue madre y nada más —mujer no, únicamente madre— y el hombre —sea él, sea su propio padre— nunca es hombre, sino hijo, únicamente hijo, *y lo seguirá siendo siempre, sin alcanzar jamás su mayoría latente a lo largo* del libro. El tema de la inalcanzable mayoría latente a lo largo del libro se ajusta a la eucación mujer-hombre = madre-hijo.» En nuestra tesis doctoral inédita *Significación del espacio en la obra poética de César Vallejo* (Madrid, 1973), procuramos dar una explicación satisfactoria de aspectos que aquí intentamos tan sólo describir.

9. Apuntábamos más atrás las observaciones de algunos autores en el sentido de la identificación que los poemas de Vallejo procuran hacer de la mujer amada con la madre. Reconocíamos que esto era efectivamente así, pero no lo aceptábamos para *Trilce* XVIII, por estimar que en tal poema la figura invocada era inequívocamente esta última. Dimos para ello las pruebas que nos parecían definitivas. Pues bien, en «Nervazón de angustia» (29) de *Los heraldos negros*, la amada aparece como la «dulce hebrea», a quien el yo lírico suplica:

desclava mi tránsito de arcilla,
desclava mi tensión nerviosa y mi dolor...
Desclava, amada eterna, mi largo afán y los
dos clavos de mis alas y el clavo de mi amor!

Al iniciarse la tercera estrofa la «amada eterna» se transmuta:

¡Desclávame mis clavos, oh nueva madre mía!

Aquí la identificación —matizada— no ofrece duda: la mujer asume una función protectora de madre, no de mera amante. El, lacerado, dolido, crucificado «en el madero de la incomprensión y de la mofa» —Spelucín dixit— muestra su indefensión, implora ayuda. Indudablemente que éste no es un poema erótico: trae a la poesía amatoria —como muchos otros que no analizaremos— la imagen de la mujer en función amparadora, maternal.

Sí conviene considerar, sin embargo, algunos ejemplos más de esta conexión entre «espacio feliz» y «amparo» presentes en textos de evocación.

10. Ya en uno de sus iniciales, no incluido en el primer poemario, y que se titula «El barco perdido», advertimos la rememoración familiar e infantil «como trampolín para lanzar la emoción sentida por el poeta en el día en que escribe», según dice Monguió (30). Copiamos el texto, poco conocido:

Fatigado al mediar la tarde fría,
ungida de oro y de éter,
he pensado con pena horas enteras
en lo que he sido un día.
Tuve un pocito de agua entre alcanfores
donde jugué a las naves,

(29) Que Spelucín, *Aula Vallejo*, núms. 2-3-4, p. 79, sitúa en los meses de julio y agosto de 1917, cuando más arrecian los ataques contra el grupo de jóvenes escritores de Trujillo y a los cuales el poema alude, refiriéndose a tal hostilidad como ese «desierto» en el que ha caído mucho «la cicuta», «los sicarios», etc.

(30) Ob. cit., p. 87.

¡con una linda escuadra que se fuera
con banderas y flores!
Tuve un pocito de agua y también tuve
un lindo barco gualda,
un barco favorito que era de oro
a la luz de esmeralda...
Fatigado al mediar mi vida triste
he pensado con pena
en el perfil proscrito de ese barco
que ahora ya no existe.
¡Oh lindo barco gualda que te fueras
ya no sabré hasta dónde!
¡Ahora que me ahogo en mi conciencia,
qué bueno si volvieras...! (31).

El poemita, ingenuo, sin mayores pretensiones, como casi todos los publicados en esos años en *Cultura Infantil* y otras revistas pedagógicas, tiene para nosotros la importancia de preanunciar lo que va a constituir una de las constantes del poetizar vallejiano. Sin entrar en una valoración de sus muy relativos logros como configuración lírico-verbal, detengámonos tan sólo en la constatación de ese enfrentamiento que en él se produce entre dos momentos: el del «ahora que me ahogo en mi conciencia» y el del «tuve un pocito de agua entre alcanfores / donde jugué a las naves». Un instante presente de reflexión dolida: «fatigado al mediar mi vida triste» que lo remonta los días de infancia, de juegos y gozos. Y, lo más importante, el anhelo de recuperación de lo perdido:

¡Ahora que me ahogo en mi conciencia,
qué bueno si volvieras...!

donde el hablante lírico plantea claramente algo que se va a convertir —según ya hemos dado muestras— en estructura fundamental de muchísimos textos posteriores sin que falte ninguno de sus componentes básicos:

a) Un yo en el presente agobiado por la conciencia de sus limitaciones,

b) La referencia a entidades pasadas cuya recuperación se anhela,

c) La convicción de las bondades inherentes a esos objetos de una circunstancia privilegiada, muy diversa a la actual.

---

(31) Publicado en *Cultura Infantil*, núm. 29, diciembre de 1916. Puede leerse en la obra de Espejo, p. 166 y en el trabajo de Luis Mario Schneider: «Comienzos literarios de Vallejo», en Angel Flores, *Aproximaciones a César Vallejo* (Nueva York: Las Americas Publishing Co., 1971, I, pp. 154-155).

Para *Guillermo Sucre* (32) *la explicación se encuentra en la co*existencia en Vallejo de diversos «yo», en incesante pugna y destruyéndose entre sí, destrucción que, al no consumarse nunca totalmente, alcanza rasgos de enorme dramatismo. Habría en Vallejo: un *yo original:*

> el orden y a veces también la plenitud de la infancia del hogar (morada de lo puro, de lo auténtico, de la inocencia y de la unidad del ser); un universo donde todo es o podría ser reencuentro con lo absoluto

y un *yo existencial,*

> en el que se está irremediablemente y que en Vallejo asume los rasgos de una alienación frente a la vida y al mundo.

La distinción hecha por Sucre entre dos ámbitos en los cuales Vallejo se desplaza nos parece apunta muy certeramente a lo que hemos dicho se distingue como constante en nuestro poeta: por un lado el «desamparo», la «orfandad» y por el otro lo «cubierto», el «sosiego».

Aprovechando unas sugerencias de Roberto Paoli, Sucre puede hablar de Vallejo como «el poeta en exilio», y aclara:

> desterrado de su morada, de su verdadero reino, vive errante: no sólo geográficamente, sino también, y sobre todo, espiritualmente. Errante, no logra fundar nada estable: es el perpetuo movimiento del hombre que se siente extraño en el mundo, pero que extraña su origen.

Como ya sabemos, aquí justamente está la clave: la búsqueda de los orígenes, el intento de recuperar el Paraíso Perdido —su infancia— constituye el motivo básico del poetizar vallejiano, a lo cual se suma e integra la apertura que muestra hacia el futuro vislumbrado con esperanza y cabalmente encarnado en una visión revolucionaria del movimiento de la historia.

Justamente en ese intento por hacerse de las instancias originarias que constituyen su sostenimiento más sólido, en ese encaminar su afán por recuperar la situación privilegiada que le significa el amparo y la protección, vemos al Vallejo de obra poética más lograda, *más originariamente propia tendríamos que agregar,* y en la cual, si bien pudiesen rastrearse las voces ajenas que se unieron a la suya, veríamos cómo ellas no han venido a perturbar la auten-

---

(32) *Vid.* Guillermo Sucre: «César Vallejo, la nostalgia de la inocencia», en *Sur* (Buenos Aires, núm. 312, mayo-junio 1968, pp. 1-16).

ticidad de su canto. Razón asiste a quienes ven lo menos derivativo de su obra inicial justamente en estos poemas, en los cuales *el yo de Vallejo* deja expresar su ansia más personal y propia: la de arraigar en todo aquello que le permita sobreponerse a intuiciones de fatalidad, a su conciencia de culpa, a sus rebeliones ante la divinidad, a la caída y al mal. Tal autenticidad mayor reside, por ejemplo, en esos versos de «Absoluta» en que clama:

Oh unidad excelsa! Oh lo que es uno
por todos!
Amor contra el espacio y contra el tiempo!

en que a partir de la conciencia de la separatidad un afán de unión absoluta revela la lucha de quien no acepta resignado ninguna escisión. Se suma a ello el impulso de solidaridad que vemos profundizarse a lo largo de toda su poesía y cuya culminación y logro definitivos estarán dados en *España, aparta de mí este cáliz.*

MARCELO CODDOU

Depto. de Español
Casilla 2307
Universidad de Concepción
CONCEPCION (Chile)

PALABRAS AL VUELO

1

Presentado el caso en todas sus partes y revisada la evidencia aquí aducida, toca a este tribunal rendir sentencia. Antes de descargar esa responsabilidad, sin embargo, este tribunal tiene a bien dirigir a ustedes, señores acusados, unas breves palabras que les sean de provecho. Porque no cabe duda, señores y señoras, que la situación aquí planteada por ustedes mismos, sin que para ello haya mediado la más leve coacción de parte de este tribunal, no cabe duda, digo, de que el caso que acabamos de dilucidar revela al desnudo la enorme crisis de estos tiempos modernos y, muy particularmente, muy lamentablemente, este insólito, casi irreal momento por el cual atraviesa la sociedad puertorriqueña. Una horrible crisis de valores, señores acusados, porque es de esperar que todo puertorriqueño, no importa cuán humilde y cuán pobre sea, es de esperar que todo puertorriqueño mantenga para su propio peculio un mínimo de decencia y dignidad. Una espantosa crisis de valores, señoras y señores, porque jamás hubiera podido imaginarse este tribunal, este magistrado, que el ser humano fuera capaz de llegar a tan bajo, pudiera degradarse tanto como para decidirse a aprovechar, a explotar burdamente, la propia miseria del prójimo. Eso, señoras y señores, que es decir poco para describir toda esta insulsa maniobra de que ustedes y otras gentes han sido objeto, es inconcebible para todo aquel que tenga conciencia, y pundonor, y respeto, para con sus semejantes...

Ochentinueve mendigos le oían, pero sólo dos o tres le escuchaban. Ochentinueve mendigos que con harapos, dientes podridos, piernas o brazos tullidos, sucios de cuerpo o de alma (que de todo había), con rostros marcados de cicatrices o ahollados por innúmeras enfermedades, preferían por el momento recordar en conjunto, invocar silenciosamente a coro —como se suele hacer en ciertas iglesias—

a El, Stibi, Stibi y nada más (nunca supieron si tenía apellido), y además de recordarle maldecirle por las buenas tajadas de limosnas que se llevó en sus uñas, y además de maldecirle agradecerle todas las buenas cosas que les había enseñado, y celebrar en silencio aquellos buenos tiempos en que ellos y El fueron todos uno, y desearle buen viaje a dondequiera que fuera. Porque del mismo modo que vino, se largó: rápidamente, calladamente, sin aspaviento ni protesta, como el mismo buen ladrón debió de hacer sus cosas para merecer el respeto del Señor.

Y ahora el juez tiraba palabras, palabras. «Señores acusados...» «Señoras y señores...» ¡Vaya, hombre, como si sintiera en verdad esas palabras que, de todos modos, ellos no entendían! Palabras. Como moneditas caducas las tiraba a la cara de todos, al igual que esos peatones que ni miran la moneda que arrojan porque saben que, si no aciertan el blanco de la mano extendida, ya la mano se ocupará de arrastrarse sobre la saliva y el polvo hasta dar con la monedita de nada. Porque al recogerla, se dará uno cuenta de que lo que sonaba a dinero es cobre o quién sabe qué metal de un país extraño, tal vez de la misma China, y que tal medalla no compra leche, ni alcohol, ni pan en esta islita de mierda.

Pero habían venido, eso sí. Y no sólo porque mandaran a la policía a buscarles, que a la hora de esconderse siempre había agujeros en los riscos de la playa, sino porque, además de la temporada que estuvieran detenidos, tendrían oportunidad de saber de primera mano hacia dónde partiera el Stibi. Pero el Stibi había desaparecido y ni el mismo juez se imaginaba dónde se hallaría. Ellos tampoco. Sólo era posible hacer conjeturas habiéndole oído hablar una vez acerca de los bellos países del Sur que había visitado y deseaba volver a visitar, o recordar lo curioso que se mostrara en cierta ocasión respecto a aquella isla de Santo Tomás, o dar por sentado que el lar nativo llama tarde o temprano y que un pasaje en avión no cuesta tanto cuando no hay remilgos de pasaporte y se tiene a mano lo ganado con el sudor ajeno.

Americano, era. Del Norte. Pero de un Norte distinto al que ellos conocían. No del Norte ensoñador que el viento trae a los pies de uno en forma de desgarradas láminas de revistas echadas a la basura, ni del Norte que los contemplaba desde los carteles de cine cuando uno se detenía con rostro compungido y mano abierta junto a la caseta de los boletos, mientras pasaba Gorrión rengueando por allí y el Flaco Andrés se refocilaba con las piernas de las niñas pelicureras sin dejar de puntear el pavimento con su bastón de ciego. No de ese Norte de cromio y esmalte, de pavimentos de oro y ras-

cacielos con cúpulas de iglesias. Sólo un poco pendenciero, El, un poco dominante, y un poco payasón. Se divertía con la Nereida, se insultaba con Vendeló, se emborrachaba con cualquiera de ellos y también a ellos los mantenía en la raya. Eso —lo pendenciero, lo dominante, lo de payaso— se le toleraba por lo otro. Porque tenía muchas ideas en esa cabezota, muchas buenas ideas que beneficiaban a todos.

Cómo no. Para eso había viajado largo y bueno, El, haciendo de marino mercante. Así explicaron Pepelsordo, Langostino y el Chino, cuando convocaron a asamblea de indigentes y ellos se extrañaron de tamaña frase y de esa gente desconocida que, aunque andaba en lo mismo, nunca sospecharon que sumara a tanto. Esa primera asamblea —como dijeron que se decía— se efectuó entre las ruinas del clausurado Hospital de las Monjas, cuartel general que desde entonces compartieron con sapos, ratas y alacranes, después de desahuciar a los simples borrachines. De allí salieron ese día a hacer plata, verdadera plata, y con una fe en común como nunca en sus cochinas vidas de a centavo habían tenido. Formaban parte, ahora, de un gremio. Sí, un gremio de tullidos, de parias, de llagosos, de farsantes, de ladrones, de asesinos por causa de amores no correspondidos, y de buenazos que sólo tenían alguno que otro callo por haber trabajado con las manos en cierta absurda ocasión. Eso sí, El los reformó al instante. Hízoles ver que en su gremio no había lugar más que para aquellos que se dedicarían por completo a la mendicidad. Nada más que ganar dinero por las buenas. Con la ayuda, claro, de la palabrita mágica que abriría por encanto los bolsillos de los turistas americano. ¡Y, viejo, que si prendió la noticia! No había más que ver que al comienzo fueron doce, como los apóstoles, y ahora ¿cuántos?: ochentinueve. Eso, sin contar a unos cuantos que se fugaron al campo cuando llegó la Huesitos diciendo: «¡Los polis tan agarrando a los muchachos, Stibi! ¡Al tuerto Pascasio, y a la Miquela, y a Toribio el Grande ya le echaron mano!»

Entonces fue cuando se separaron los hombres de los gallinas, o al revés. Saltaron por las ventanas, rompiendo las tablas flojas, y no se les ha vuelto a ver.

El Stibi hizo así, se sonrió, y díjole a la Huesitos que él también se iba. Que ya todo lo suyo estaba hecho. Que ya no lo necesitaban. Lo cual es también un modo de hacerse gallina, pero por lo menos no hay que negar que ya ninguno estaría más bajo su dominio. Así que Stibi hizo así y se fue, sin que supieran más de El. Todavía esta mañana, cuando les trajeron a la sala, el Princesa les pasó por delante diciendo que El ya no estaba entre los muertos. Eso en trabalenguas, y como un rezo, para hacerles entender que el americano no

estaba en ningún lugar de la isla y para que los policías que les escoltaban (casi toda la fuerza, ¡cristiano, que en sus vidas perrunas jamás habían visto tanto azul de una vez!) no se enteraron de lo que no debían enterarse. Total, por los días que les habían tenido detenidos, y por la escolta de policías, y por los escándalos de los periódicos, cualquiera diría que habían asaltado un banco. Y no fueron más que unos trescientos o cuatrocientos turistas a los que pidieron limosna durante los cuatro o cinco meses que duró el plan del Stibi.

2

... Quiero recordarles que la Justicia es inexorable. Que las autoridades no descansarán hasta dar con el verdadero responsable de toda esta patraña y traerlo ante este tribunal, o ante uno más alto, como corresponda. Es el tal Stephen Harris, ex fogonero del «Liberty», que hace poco hizo escala en San Juan, es este tal señor quien, de acuerdo a los testimonios aquí escuchados, ha tramado y llevado a cabo la explotación no sólo de sus mismos cómplices, sino también de un grupo de gentes honorables que llegan a nuestras playas con las mejores intenciones de efectuar un mayor enlace entre dos pueblos y de multiplicar, a la vez, los ingresos de nuestro Tesoro. Por todo eso deberá rendir cuentas el tal Stephen Harris...

Pepelsordo, Langostino y el Chino estaban dándose unos tragos de alcohol puro con limonada, cuando, aquella noche en el Callejón de los Gatos, cerca de los muelles, se les apareció aquel individuo como rocío de la misma noche. Blancote y grande era, y se tambaleaba al caminar, y al situarse de perfil hacia los rayos del poste del alumbrado vieron que en su nada arrogante rostro había un comienzo de barba. Los pantalones y la camisa eran gris, y la gorra, que al igual que lo otro siempre luciría, color kaki, de las militares.

En quehaceres como este de la mendicidad, uno siempre anda a caza de amigos y compadres, y no es posible darse el lujo de rechazar a la gente porque es más grande o más pequeño, ni más listo o más bruto, ni más blanco o más negro, ni porque no se sepa a ciencia cierta de dónde sale el tipo. Uno, claro, se pregunta de qué cascarón habrá brotado, y qué se traerá, y si la vida le habrá dado duro, y alguna que otra cosa más. Pero lo primero que uno tira a ver es si el bolsillo le suena, o si el de la billetera hace bulto de billetera, que, después de todo, para eso lo cosen ahí atrás. Luego, si el tipo muestra interés por el trago, se le invita a lo que haya. Y se

le escucha, claro, se le escucha. Que si el tipo dice ser marino y cuenta que ha perdido anoche el barco, pues uno entiende cómo son las cosas, cómo castiga la vida, cómo el que más y el que menos se ha quedado alguna vez a la deriva. Y si al tipo le encanta el trago, pues se le convida a más. Y esta vez paga él la botellita de alcohol de la farmacia, o el pitorro, o tal vez la canequita de ron que compra la gente bien.

Sabía un poco de español el Stibi, y eso siempre ayuda. «Stibi, ¿hay muchas panameñas en Panamá?» «Oh, yaaa. Ooooh, ya.» «Cuidao, Stibi, que la Nereida ta enchulá.» «No matter, no matter. Stibi querer mucho.» Retozón, El, y siempre pensando a solas, como si le faltara algo que esta nueva aventura del gremio no le proporcionaba. Aventurero, sí, eso era. No pudo permanecer con ellos, pero no había de qué quejarse.

Quien atrajo su atención aquella noche fue sin duda Langostino, con sus amarres de las piernas sueltos y tirados a un lado y su carrito de ruedas de patines recostado de la pared. Langostino y nadie más, porque el Chino jamás podrá quitarse ese ojo malo —ése se lo vació y dejó así en la cara Liborio el Prieto, cuando aquella pelea por la Huesitos—, y Pepelsordo siempre se cuida de guardarse su letrero de oficio tan pronto acaba de mendigar. Así que fue Langostino el descuidado, aunque hay que ver que serían las tres de la madrugada y que por el Callejón de los Gatos no entra nadie que no sea de la familia. Es decir, no entra y se queda. Pájaros perdidos que equivocaron el camino, siempre los hay. Pero el Stibi no estaba verdaderamente perdido, porque con esa cabezota de él uno sale adelante en cualquier sitio. Borracho sí, y medio desorientado andaba. Pero se dio sus buenos tragos, comenzó a hacer preguntas en su medialengua, y debió de saber que le decían unas cosas y otras no. Por eso pagó la otra bolleta. Claro, uno siempre anda escamado con esa cosa de la Seguridad Interna que anda buscando nacionalistas hasta debajo de las piedras y que si no los hay los hace. Pero Langostino, que no se llama así por capricho, cargaba su lengua de vaca en el bolsillo trasero, por si acaso. De modo que fue un decir y un decir entre ellos aquella noche, y por fin dijo el Stibi: «En Costa Rica yo conocer un tipo pincharse la insulina pa parecer loco, con ataque, y revolcarse pa pedir.» Loco no, según se descubrió la cosa luego, sino epiléptico. El tipo, contaba el Stibi, ganaba mucho dinero revolcándose delante de la gente con el sombrero en la mano. Eso le gustó a Langostino, que ya estaba cansado de vivir de rodillas. Dijo que a lo mejor lo intentaba.

Siguieron haciendo chanza y riendo, y preguntando y contando cosas, hasta que se durmieron los otros, o El (nadie sabe a ciencia cierta quién cayó primero). Lo cierto es que Pepelsordo, Langostino y el Chino no pudieron sacarle al Stibi más de lo que él se dejó sacar con los ojos abiertos. Y a la mañana siguiente, el gringo ya no estaba allí. Pero tampoco les faltaba nada a ellos. Honrado, el tipo.

3

... Las quejas que se han producido ante este tribunal, de parte de las gerencias de los hoteles, son muchas y muy serias. Los abogados que han venido hoy en representación de los hoteles, los señores abogados, piden que este tribunal actúe severamente contra ustedes, señores acusados. Alegan los señores abogados que los hoteleros, los señores hoteleros, han perdido negocio por causa del constante merodeo a que han sometido ustedes sus establecimientos. Y peor: que muchos turistas han acortado sus propias vacaciones al ser requeridos de limosnas una y otra vez por «una humanidad doliente, enfermiza y extorsionista», al decir de ellos, apelando a, y de nuevo cito, la «tortura mental» de estos visitantes. No es necesario entrar en más detalles, estoy seguro, puesto que ustedes mismos han escuchado los planteamientos de los representantes de los señores hoteleros. A conciencia sabrán ustedes que esa mendicidad llevada a cabo del modo peculiar que se describe ha actuado muy en perjuicio de los señores turistas, de la clase hotelera y del pueblo de Puerto Rico...

Pepelsordo, Langostino y el Chino no contaron a nadie en seguida lo del encuentro con el americano, porque, en primer lugar, no había nada que contar —se entiende que uno siempre beberá con cualquiera—, y porque fue una cosa muy de pasada. O eso creyeron ellos.

Contaban las perras recogidas durante el día, y ahora estaba la Huesitos con ellos, cuando regresó el Stibi. Lucía peor que antes, claro, porque ya era barba real y no sombra de cañones lo que tenía en la cara, y aquellos pantalones ya tenían un rasgón por aquí y unas manchotas de grasa reseca por allá, y ahora sólo le quedaba el recuerdo del dinero que trajo a puerto. Pero venía esta vez con ideas más claras. Habló primero de las correrías por la Luna, de sus vueltas por los hoteles a ver lo que caía de manos de sus compatriotas y de las sobras que alcanzó a comer en Cristo. Y dijo entonces lo de formar una compañía de pidientes a los pudientes,

que eran todos ellos y que eran todos los turistas. Enseñaría a Pepelsordo, a Langostino, al Chino, a la Huesitos, y a cuantos quisieran hacer buena plata, a ganar dinero de los turistas. Asaltos no, ¿eh?, nada de robos. Y se tocó la sien: Había que usar los sesos. Gringo al fin, había visto a esos pudientes comportarse en todas esas tierras de indios y de selvas. Y aquí era lo mismo, dijo. Sólo que un poco cambiado el escenario. Nadie hizo comentarios porque nadie estaba seguro de lo que El decía y porque, además, sacó a relucir lo de la palabrita mágica que abriría los bolsillos a los turistas. Todavía no la dijo. Secreto. Una cruz sobre el corazón.

No le creyeron, claro. Y entonces él se llevó a la Huesitos y la colocó frente a un hotel, diciéndole la palabrita al oído. Juran Pepelsordo y el Chino y Langostino —personas muy serias entre los más serios— que nunca han visto a un americano sacar con más rapidez la plata, que aquel día en que, parados bajo el alero de la tienda de modas, presenciaron cómo la Huesitos tendía su mano y repetía la palabra al turista que pasaba. Sólo medio dólar logró esa vez, pero, claro, aún la técnica no había sido perfeccionada. Probaron con otro, y ahora pidió Langostino con su cara de ángel asfixiado. Sólo que no sabía la palabrita sésame y se quedó con su mano muy abierta y muy vacía. El Stibi le dio la palabra entonces y, al pasar del otro americano, ¡rinpinpín!, allí cayó un dólar tan fácil y rápido como esa mañana había salido el sol.

Pepelsordo y el Chino acosaron a la Huesitos y a Langostino para que les dijeran la palabra mágica, pero ya se sabe que hay una cosa que se llama honor entre ladrones. No consiguieron nada porque el Stibi no daba el visto bueno. Y el Stibi sólo daría el visto bueno cuando se reunieran *todos*. ¿Todos? La competencia, viejo. Además, la gente anda dispersa, muchos no se conocen. Todos, dijo el Stibi. Y de la competencia no había que preocuparse, porque él nombraría capataces —ya mismo estaban ellos nombrados— y la cosa se haría en orden.

4

... El asunto ya se ha perfilado en los periódicos, aunque ustedes no lo sepan, como «crimen organizado en gran escala». No alega este tribunal que ustedes sean criminales, que ustedes hayan recurrido a la violencia, que ustedes hayan amenazado a nadie. Pero se han puesto, con esta acción perpetrada, al borde de la ley. Porque hay maneras diversas de poner en peligro el bienestar del prójimo, hay maneras sutiles de violentar la calma de la sociedad, de inter-

ferir con los derechos ajenos. Han sido cómplices, instrumentos, de una mente diabólica. Y esta acción, de proseguirse, puede ser una seria amenaza para el bienestar común. Hay, desde luego, muchos atenuantes en el caso. Condiciones económicas, sociales... Pero no entraremos en eso, ya que el propio abogado de la defensa, costeado por este municipio, ha hecho una brillante exposición del caso. Tomando todo en cuenta, yo quisiera, señores acusados, hacer un llamado a los mejores pensamientos de todos ustedes, hombres y mujeres de buena conciencia en el fondo...

Catorce días habían permanecido en la cárcel los ochentinueve acusados. Y nunca en sus vidas de arena y aguas negras habían comido tan bien. Aunque no tuvieran oportunidad de mojar el gaznate, naturalmente, más que con agua. Por eso hoy había unos cuantos afectados de la garganta, y otros tantos moquillentos, y otros más con estómagos esponjados. Pero, en general, habían disfrutado de unas buenas vacaciones. Sólo que la Justicia les defraudaba, al fin y al cabo, porque no se había dado con el paradero del Stibi. De haberlo arrestado, la cosa hubiera salido mejor. Una de dos: o ellos y el Stibi hubieran llegado en la cárcel a un mejor entendido sobre lo de las cuotas fijadas para pertenecer al gremio, o entre todos hubieran hecho encerrar al Stibi para ellos poder funcionar a sus anchas. De la manera que habían sucedido las cosas, nunca estarían seguros de si al salir de la cárcel volverían a encontrarse con el Stibi y a pagar más cuotas. Lo de encerrar al Stibi no era traición ni nada parecido. Era una simple jugarreta y El sabía de esas cosas. Aventurero al fin, gringo al fin, ya se las arreglaría para salir de la cárcel. Y ellos habían logrado un respiro mientras tanto. De este otro modo, siempre estarían a la expectativa —unos deseando que regresara el Stibi, otros jurando apalearle si regresaba— y ya nunca más conformes.

El marino no los había explotado a todo reventar. El juez, como siempre, sólo tenía razón en parte. El marino habíales enseñado maravillas. Nunca antes supieron que había tantos lugares en la capital, y en toda la zona metropolitana, a donde se podía ir a pedir limosna con el mayor desparpajo y, aún así, obtener esa limosna junto con una mirada que parecía decir: «¡Culpable, culpable! Y perdóname, por favor, perdóname.» Hubo mendigos por todas partes, sólo que bien organizados, sin poner un pie fuera del sector que el Stibi les asignaba en rotación y que sus capataces, además de llevar cuenta de las limosnas, vigilaban con ojos fieros. Desde que comenzó a ejecutarse el plan, todos vivieron de las limosnas y nin-

guno volvió a las malas mañas del robo o las golpizas. Así que la sociedad había salido ganando, después de todo. Y ellos también.

Había que ver, además, que el Stibi nunca hizo alardes de estar enriqueciéndose a cuenta de ellos. De vez en cuando hacía su ronda también, sólo que pedía a los puertorriqueños y a nadie más. Y ganaba mucho dinero así. Mucho más de lo que hacía mediante el cobro de cuotas. Aquel a quien El pidiera, ponía esa cara de orgullo, de gente grande, de superiorote, como quien dice: «Ah, un americano pidiéndome limosna *a mí.* ¿A mí? ¿Y él, americano? Viejo, ando bien. Se ve que tengo.» Y daban, los muy zanganotes. Y con orgullo, para más. Y con agradecimiento, si se va a ver. Pero El no abusaba de eso, no quería ganarle la partida a los otros, prefería vivir de las cuotas.

Cuando se reunieron en el Hospital de las Monjas, ahora Centro de Pobres —que ese nombre le dieron—, el Stibi expuso el plan con horarios, reglas, cuotas y todo lo demás. Y la palabra —sencilla, breve, sólo había que repetirla tres veces— resultó ser en americano. Y se pronunciaría de acuerdo a cómo él ponía su boca, meneaba la lengua y enseñaba los dientes. Exagerando, para que todos aprendieran. Hasta los sordos de verdad la aprendieron, que para eso el Stibi dedicó horas y horas en poner los dedos de ellos sobre sus labios, en repetir cada sílaba y en hacerles imitar el sonido.

Cierto, a la larga comenzó a levantarse cierto resquemor entre el grupo de ciento y pico. Dijo una vez el Albino: «To se ta poniendo trabajoso, caballero. No *demasiao* trabajoso, sino trabajoso y punto. Yo antes podía irme a nadar, compae. Echarme a caminar por ahí sin rumbo. Sentarme en cualquier esquina a mirar na más. No a pedir. A mirar. Y la gente pasaba y yo los miraba pasar. Ahora ¿qué hago? Toy trabajando, caballero, aunque sea en pedir limosna.»

Cierto, había que estar pendiente de la salida del sol, del puesto que le tocaba a uno ese día, de apersonarse a determinada hora ante el capataz de turno, de no levantarse de la esquina o parar de tocar a las puertas más que para hacer su cosa detrás de un matojo, de no conversar con el otro pordiosero que estaba en la esquina de enfrente o a la vuelta de la otra calle... ¡Cristiano, uno se cansa! ¡Uno quiere pasar la cruda en cualquier zaguán, uno se preocupa por esa llaga que necesita un lavado, uno piensa darse un paseo por el parque y tirarse en la grama si quiere!

Pero el Stibi dijo que ahora todos formaban un gremio. Que ahora eran una máquina grande a la que no se le podían caer los tornillos ni romperse las poleas, porque se paraba y se enmohecía y no volvía a funcionar. Que se tenía el martes entero para descansar (el

domingo no había descanso, con tanta iglesia llena de gente piadosa y ellos también con tantas ganas de elevar una oración por lo bien que iban las cosas). Que si ellos iban y venían pidiendo limosna, sudando, él también sudaba porque pensaba mucho para bien de todos. Y se sabe, dijo, que quien obra con la mente suda tanto por dentro como tanto suda el que obra con sus pies y manos. Había distingos, claro, pero él no era hombre de alardes. Sólo quería hacer ver que uno no puede tener todo lo que se desea.

«Es que no hay que ser una máquina, caballero», dijo el Albino. Y el Stibi: «Yo comprender, yo comprender. Pero si no mendica de acuerdo, no hacer money. Si no pedir en unión, no tener sitio pa pedir. Si no ser de mí, no gana dólar, salir de mi company, buscar trabajo.»

Y todo eso era cierto. De modo que el Albino cerró la boca, al fin y al cabo, aunque por dentro sintiera que seguía inconforme. No era más que una minoría, con otros pocos que compartían ese pensar, y se sabe, porque el Stibi también enseñó eso, que la mayoría siempre manda.

5

... Este tribunal, señoras y señores, podría condenarles por complicidad en un acto de subversión. El abogado de la defensa ha presentado testimonio al efecto de que ninguno de ustedes sabía en verdad lo que estaba haciendo, fuera de pedir limosna a turistas. Alega la defensa que no estaban ustedes conscientes, verdaderamente conscientes, de la treta que el tal Stephen Harris les había proporcionado. Es un alegato digno de tomarse en cuenta...

¿Qué podían hacerles? Matarlos. ¿Matarlos? En Puerto Rico no hay pena capital, vaya la suerte. Suerte negra. Porque para el Cuico, si existiera la pena capital, sería mejor que este vivir con ese cuello canceroso, palpitante, bombudo, que era todo un lastre, toda una intensa penuria, todo un régimen de dolor contra el que nada podían los ungüentos ni las cataplasmas. ¿Matarlos? Bien le iría eso a la Joña para su comienzo de lepra. A Pichi Cundeamor, el del labio leporino, eso hubiérale borrado de la mente la sensación de asco que estaba acostumbrado a percibir en la gente que le dejaba el camino. A Panote le hubiera aliviado toda esa maltrecha humanidad que a cada diez pasos tenía que reajustar sobre los cojinetes de llanta vieja. Y de la tisis galopante de la Huesitos, mejor no hablar. Ni de la bilharzia de Nene Carmelo. Ni de tantas otras cosas que

hacían desear con verdadera devoción ese ¡ábrete, tierra! tan a flor de labios. ¿Matarlos? Esa sí sería suerte.

Pero aunque el juez, con tanta palabrería, quisiera hacerles ver que ellos habían pecado y tal vez condenádose por los siglos de los siglos a los infiernos, no los aterraba. Allí estaban. Cansados, con retortijones, con dolencias, viendo volar hacia ellos las moscas que parecían haber sido citadas también, distrayéndose con un pasear de miradas por entre los policías bostezantes, los abogados con ganas de echar una fumada, y el juez allá trepado como un palomo momio. Nada, que el infierno estaba aquí y no por los aires.

Podía mandarlos a la cárcel, eso sí. Pero de la cárcel no tenían quejas. No muchas. Hasta a beber sólo agua llega uno a acostumbrarse, si se empeña. La cárcel: techo seguro, camastro, ropa más o menos limpia, algún practicante para ver lo que duele en la carne, tres comidas al día todos los días... ¿Sol? ¿Aire? Bueno, ya lo dijo el Stibi, y mucho antes de que lo dijera sabíanlo ellos: en la vida no se puede tener todo.

Pero ¿por qué la cárcel? Ninguno de ellos, como decía el juez, sabía el significado de la palabra enseñada por El. Bueno, casi ninguno. Pero el propio Stibi juró que la palabra no era una porquería de ésas, no una blasfemia, no nada que el Señor condenara. La palabra, dijo el Stibi, traería cierto bochorno a la cara de los turistas. Nada más. Y pagarían por sacarse de encima el bochorno.

De bochorno, pues, ni hablar. Ellos lo conocían a fondo. Eran grandes amigos. Vivían juntos, ellos y el señor bochorno.

Y la palabra, que no era nada proscrito como ellos, era una palabra milagrosa. Acercábanse al gringo turista —nada como ese andar campechano, flojuno, y esa piel que olía a talco y a loción..., nada como eso para reconocerlo a la distancia—, y ponían la cara más natural, más franca a sus dolores y penas interminables, y extendían esa mano abierta, esa mano que sí sabía de inmundicias y perdones y clavazos en la cruz de su palma, y decían: «*Col*ony..., *col*ony..., *col*ony.» Y nada más. La entonación que daban a aquello, por la pura fatiga de tanto repetirlo, era la misma que daban a sus rezos más íntimos. Y el milagro se hacía. Paraba en seco al turista, como si no hubiera oído bien, y casi hipnotizado, con esa mirada vacía y esa boca colgante ponía el dinero en manos de uno. O, todo sonrojado, escondía la mirada para no ver lo que daba, sólo que daba a manos llenas, y seguía por ahí como si lo persiguieran caballos fantasmales.

Ahora resultaba que eso de decir «colony» era un acto subversivo. ¿Y qué era eso de «subversivo»? Cuidado que al puertorri-

queño le había dado por inventar cosas, lo mismo que el gringo. Cuidado, caramba, que para esto de las palabras no se sabía quién iba a inventar más antes de que ellos fueran a la fosa común. Pero nada: esa palabra era de las de libro, el juez simplemente era un cotorro. Stibi no, porque ése sí sabía.

Pero ni siquiera eso de las palabras lograba quitarle el dulzor al recuerdo de los encuentros con los turistas. Particularmente, el recuerdo de los que subían a los autos del Departamento de Turismo en viaje a los lugares de postalitas. Acudía entonces una verdadera procesión de mendigos a cortar el paso de los autos. Y aquello era como un marchar de soldados en el desfile del cuatro de julio. Sin apresurarse, sin perder el aplomo, avanzaban a un mismo paso tanto los sanos como los tullidos. Ya la palabrita dejaba de ser rezo para hacerse letra de una canción que aún no tenía música. En coro, ahora, con esa grave entonación de un himno tan ideal que ni los músicos más músicos hubieran sabido componer.

«*Col*ony, *col*ony, *col*ony, *col*ony, *col*ony...» canturreaban delante de los autos, aunque los chóferes gritaran para apartarles. No hacían caso de los insultos ni de los golpes que uno y otro chófer a veces bajaban a darles. Eso, después de todo, les era provechoso porque las viejas casi caían en trance por el susto, y los hombres parecían a punto de lágrimas, y las niñitas lindas intercedían en favor de ellos. Y las monedas llovían por las ventanillas, si el auto iba de paso. Los turistas, con caras de velorio, a veces salían de los autos para ofrecerles el dinero. Y todo era un festín de lobos.

Entonces comenzaron a llegar los policías. Policías por aquí, policías por allá, policías dondequiera que uno metiese las narices. Policías paseándose frente al hotel, o policías montando guardia en los alrededores. No quedó más remedio que cambiar de táctica, orientados por el Stibi. Esperarles en el camino. Espiarles en los negocios de artículos jíbaros, aguardarles junto a los semáfaros, cortarles el paso a la salida de los restaurantes... Más insultos y golpizas, sí, y algunos regresaron o fueron por primera vez a la cárcel, pero nada de eso valió para que abandonaran el gremio del Stibi ni para que dejaran en paz a los turistas. ¿De qué les acusaban una y otra vez? De nada: de marchar pacíficamente hacia los americanos, de pedir limosna, de decir «*col*ony, *col*ony, *col*ony». De noche, con gran jolgorio en viviendas clausuradas, celebraban los avances realizados durante el día. De noche, también, recordaban a veces con cierta lástima el espanto, la angustia, el nerviosismo, la confusión y tantas otras cosas que habían visto en los rostros de los turistas.

6

...Por ello, este tribunal determina que habrá de perdonar a los ochentinueve acusados si ellos manifiestan su decisión de no acosar más a los turistas del modo que hasta ahora lo hicieron, si prometen no merodear más por los hoteles, si prometen conducir sus vidas del modo más ordenado. Seré benévolo sólo esta vez, que conste. La próxima vez que alguno de ustedes sea traído ante este tribunal, no habrá más remedio que descargar todo el peso de la ley sobre el acusado. Y eso, como deben saber ustedes, puede significar el tener que pudrirse en la cárcel. Recuérdenlo. Y..., y quedan todos en libertad para... Quedan todos en libertad. ¡Eso es todo!

Ninguno de los ochentinueve mendigos se movió de donde estaba tendido, recostado o parado. Pero el cansancio, el aburrimiento, el sueño se desvanecieron al instante para dar paso a la abulia, al agotamiento, a la mayor dejadez. Y ahora ¿qué? Estaban en libertad, de acuerdo. En libertad para seguir mendigando, de acuerdo. Pero no entendían bien eso. ¿Estaba prohibido pedir más limosna a los turistas? Ay Dios, estaba fea la cosa. No pedir más limosna a los gringos. Ay, Señor. Y lo que aprendieron del Stibi no poder practicarlo ahora que no había que pagar cuotas. Ah, caray. Había que pensarlo. Acudir en masa al Centro de Pobres para discutir esa prohibición. Y el juez como que había escurrido el bulto para no mandarlos a la cárcel, queriendo economizarle unos centavos al Gobierno. Ah, mire usted. Y la palabra aquella que provocara todo este lío, nunca llegó a explicarla. Sólo a esconderla bajo otras mucho más tupidas y extrañas.

El juez, viendo que nadie se movía hacia la puerta, dio con su mallete sobre el estrado. Y se levantó para abandonar la sala que ya hedía de tanta pudrición y sucio.

Entonces los mendigos, azuzados por las palmadas de los policías, caminaron, renguearon, moviéronse a ciegas y se arrastraron hacia la salida sin prisa alguna. Afuera, el sol estaba en lo maduro, marcando la hora propicia para el almuerzo. Ah, caray. Apurarse para llegar al Centro de Pobres y hablar mientras comían. Buscar entre ellos mismos a alguien con las agallas y los sesos del Stibi.

PEDRO JUAN SOTO

Rue St. Antoine du T. 6
31000 TOULOUSE, France

CALDERON, DESEMPOLVADO

(Estudio comparativo entre «El gran teatro del mundo» y «A puerta cerrada»)

1. INTRODUCCION

Son numerosos, en éstas dos últimas décadas, los estudiosos de la literatura que tentaron comparar e incluso equiparar obras y escritos de épocas muy distintas. Heidegger destacó y analizó elementos existencialistas en el pensamiento de la Grecia antigua. Sartre descubrió, con toda justicia al parecer, en Baudelaire ciertos aspectos fundamentales de un existencialista *avant la lettre* (1). Sin duda, en la huella del crítico francés, el español Francisco Umbral publicó recientemente un interesante estudio titulado *Federico García Lorca, poeta maldito* (2). Su argumentación es convincente en lo que se refiere a la producción dramática del granadino, por lo que ilumina ésta bajo una nueva luz reveladora.

Como acabamos de ver, el procedimiento no es nuevo (ni tiene por qué serlo). El mismo Umbral recién citado comparó *A puerta cerrada* con *La casa de Bernarda Alba* (3). La tentación de este tipo de estudios comparativos es alentadora; los peligros evidentes. Y sin embargo, vemos allí un camino bastante inexplotado todavía.

La lectura simultánea o seguida de *El gran teatro del mundo* y *A puerta cerrada* (4) —de Calderón de la Barca y Sartre respectivamente— puede llevar a algunas constataciones sorprendentes. Pero primero cabe examinar, punto por punto, las eventuales relaciones entre dichas obras.

Pueden resumirse como sigue: a través de un proceso escénico donde apoyan una tensión temporal similar, culminante en el tema de la muerte (párrafos 4 y 5) que trae consigo unas consecuencias

(1) Jean Paul Sartre: *Baudelaire*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957.

(2) Francisco Umbral: *Federico García Lorca, poeta maldito*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.

(3) *Idem*, op. cit., pp. 225-233.

(4) *El gran teatro del mundo* (sigla: *GT)*, Ed. Vergara, Barcelona, 1965; *A puerta cerrada* (sigla: *PC)*, traducción española: Ed. Losada, Buenos Aires, 1968. La referencia a las páginas se hará sencillamente añadiendo el número de la página a la sigla.

muy distintas (párrafos 6 y 7), ambas obras persiguen una misma finalidad y se parecen, hasta cierto punto, bajo un aspecto puramente formal (párrafos 2 y 3).

2. PROPOSITO DE LOS AUTORES

Sartre y Calderón, por encima de los tres siglos que los separan, tienen que decir este «algo» común que constituye el primer elemento de la comunicación artística. No es del todo casual, el que ambos hayan elegido expresarse por medio del teatro. Hubieran podido elegir la poesía, el ensayo o la novela, por ejemplo (5). La elección de los palcos se justifica en ambos por la finalidad similar que se proponen. Se trata de aprovechar el impacto directo de la comunicación teatral, defendiendo así, de una manera práctica y más convincente, una concepción de la vida que, sólo expuesta en teoría (6), resultaría aburrida y poco abordable para un gran público. El teatro religioso medieval, que tiene su continuación en Calderón, constituía en estas fechas —como la arquitectura y la escultura gótica y barrocas— la «Biblia pauperum». Al igual, Sartre trata de convencer y ganar a su lado a una parte de público menos preparada para interpretar sus pesados tratados de filosofía. En ambas obras escogidas se trata, pues, de enfocar más plásticamente una moraleja algo oscura en su exposición teórica (7).

---

(5) De hecho, Sartre lo hizo en *La náusea*. En el Siglo de Oro, en cambio, la novela no había llegado a tener la difusión masiva que el desarrollo económico y técnico hizo posible. El *Quijote*, síntesis de la narrativa existente, además de interpretación global de la vida de una época, constituye la gran excepción, por lo que se lo considera como genial precursor de la novela moderna. En cambio, en este mismo siglo XVII, el teatro —tanto el urbano como el palaciego o el eclesiástico— era la forma más adecuada de comunicación artística entre un autor y un público. Y así: defendiendo los valores populares y tradicionales, Lope de Vega se hace el portavoz de todo un público que, por muy heterogéneo, participaba en una misma concepción de vida. Calderón se sitúa exactamente en la misma línea. Ateniéndose a una división más rigurosa, Valbuena Prat divide precisamente la producción dramática de Calderón entre «Teatro costumbrista», en un volumen, y «Teatro religioso y doctrinal», en otro volumen, que es el que utilizamos.

(6) Véase Eugenio Frutos: *La filosofía de Calderón en sus autos sacramentales*, Zaragoza, 1952; y Jean Paul Sartre: *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1966, y *El existencialismo es un humanismo*, Ed. Nagel, París, 1967, etc.

(7) El hecho que ambos autores hayan elegido la misma tribuna para la exposición de sus ideas no implica necesariamente que su pensamiento tenga una inherente estructura acabada y exhausta de dudas, ni tampoco que ellos pretendan una lección meramente didáctica: el último parlamento de Segismundo, en *La vida es sueño*, no contiene precisamente lo que podría llamarse una proclamación inquebrantable de fe católica. Allí Calderón se muestra como maestro en el arte de la ambigüedad y del silencio significativo. Del mismo modo es cierto que el pensamiento que Sartre expone en *A puerta cerrada* y *Las moscas*, por ejemplo, no constituye tampoco una doctrina perfecta sino más bien una etapa significativa en el desarrollo de su personalidad filosófica. Ahora; si bien es cierto que ambos autores no tienen por qué tener un perfecto sistema acabado en el pensamiento, esto no quita que de sus dos obras que aquí analizamos se desprendan unas ideas que ambos pretenden sean claras —diríamos alegóricas— para que instiguen al espectador hacia cierta conducta. De allí la palabra moraleja.

¿Cómo si no Calderón hubiera llegado a ilustrar de una manera más expresiva y teniendo en cuenta un público en gran parte iletrado que lo que importa por encima de todo es

Obrar bien, que Dios es Dios.
(*GT* 517)?

O, por muy visual y expresiva que sea la capacidad imaginativa de Sartre en *El ser y la nada*, ¿hubiera alcanzado un impacto tan profundo y tan esclarecedor como el siguiente lema bien preparado en un clima teatral angustioso

El infierno son los demás?
(*PC* 117)

3. ASPECTO FORMAL DE LAS OBRAS

En vista del propósito común, detectado en los dos autores, nos proponemos también orientar la presente contribución tomando éste como punto de partida. Considerando entonces esta obra calderoniana y la sartriana primero desde el punto de vista espectacular y sólo en segundo lugar como obras literarias o dramáticas, observamos cómo ambos dramaturgos cuidaron muy bien el aspecto formal de sus obras, cada uno en función de su propia concepción del mundo.

Quizá Sartre haya obtenido un impacto mayor por el «tour de force» de representar una situación casi vacía de movimiento, completamente centrada en un intercambio de ideas, en un único lugar. Pero en definitiva, el autor galo no introduce en esta obra —como dicho sea de paso, en ninguna de las suyas— innovación alguna en el plano meramente formal. Más bién dentro de la línea original y clásica del teatro francés, trata de sacar el máximo de fuerza dramática a nivel lingüístico y sicológico, siempre dentro de una estricta observación de las reglas aristotélicas.

Calderón, en cambio, no concentró su acción alrededor de un punto culminante, sino que desarrolló la trama en sucesión de secuencias cronológicamente orquestadas por el autor. El procedimiento podría llamarse fílmico, con alguna anticipación, si no fuera por la extrema desnudez que caracteriza algunos elementos específicamente escenográficos que el autor introduce con el propósito de sacar así del género espectacular su máxima expresividad. Aquí es donde el lenguaje propio de las acotaciones adquiere toda su importancia: los trajes uniformes que los personajes llevan antes y después de

«representar» llaman la atención por su expresiva sencillez (8), por lo que se subraya visualmente que en la vida trascendental están desnudos, sin distintivo alguno; muy contrastivos y simbólicos resultan, entonces, los atributos que llevan consigo durante su actuación en el mundo (9). A su vez, este afán de tipificación y de sobriedad en el conjunto del vestuario no pudo sino chocar fuertemente con la complicada y llamativa tramoya de los dos globos, el terrestre y el celeste (10). ¿Puede imaginarse mayor contraste barroco? Calderón no pudo haber descuidado este aspecto: en repetidas ocasiones hace interferir la representación visual que implican los vestimentos con el trasfondo temático de la obra:

Pobre (al Rey): *Ya acabado tu papel,*
en el vestuario ahora
del sepulcro iguales somos (11).
(*GT* 551)

En esta obra, fondo y forma se apoyan, o mejor dicho, constituyen una y misma realización artística independiente. El nivel lingüístico y el propiamente dramático se conjugan aquí para compenetrarse en una creación superior. Si para Sartre el vestuario y el decorado sólo tienen un valor accidental, en Calderón adquieren un sentido fundamental, integrado en la obra. Formalmente hablando, la obra del español no nos parece nada vieja. Al contrario, el conjunto resulta maravillosamente expresivo, al mismo tiempo que muy moderno en su concepción dramática (12). Hasta tal punto que, paradójicamente, sin exagerar apenas, podemos caracterizar *El gran teatro del mundo* como drama contemporáneo y hablar de *A puerta cerrada* como una nueva versión de auto sacramental. Es Juan Guerrero

---

(8) Los personajes «desnudos» aparecen en escena con un vestido largo y blanco. (*GT* 513 y *GT* 552).

(9) *Cfr.* en este sentido el «negro velo» de *GT* 506; en *GT* 511 y 512, el mundo resume, insistiendo en ello, los atributos distintivos de cada uno de los personajes.

(10) Véanse las acotaciones escénicas de *GT* 523, 545 y 552.

(11) Cfr. también «el hermoso aparato de apariencias, de trajes el ornato» en *GT* 505. En realidad, estas reflexiones apuntan hacia toda la problemática del lenguaje escenográfico (del cual el vestuario forma parte esencial) bastante desatendido hasta en los últimos años por un exceso de equiparación —tanto en la investigación como en la docencia— de la obra teatral con una obra literaria. Felizmente, algunos estudios recientes tratan de remediar esta secular falta. Señalemos solamente aquí, de G. Araya, *Paralelismo antitético en Peribáñez y el Comendador de Ocaña* («Estudios filológicos», 5, 1969; sobre todo el párrafo sobre «La capa pardilla y la capa guarnecida»); de E. Orosco Diaz, *El teatro y la teatralidad del barroco* (Editorial Planeta, Madrid, 1969, el capítulo sobre el enmascaramiento de personajes); de J. Villegas, *Interpretación de la obra dramática* (Ed. Universitaria, Santiago, 1971).

(12) Corrobora bastante esta afirmación el libro *Hacia un teatro pobre* (Ed. Siglo XXI, Madrid, 1970), de Jersy Grotowski. El director polaco, en su teoría y prácticas escénicas, se ha inspirado ampliamente en el teatro de Calderón, por ejemplo, en *El príncipe constante*.

Zamora quien definió la obra sartriana como «un auto simbólico referido (efectivamente) al infierno» (13).

Pero vamos a adentrarnos en los demás aspectos del parecido formal: en ambas obras encontramos un grupo de personajes que, después de haber representado su papel en el mundo, tienen que justificarse delante de un «teatro de las verdades» *(GT* 551) del más allá. Frente a esta tremenda e inapelable instancia hace falta que los personajes hayan actuado correctamente en su situación-en-el-mundo, pese a su carácter irreal e ilusorio, comparado con la última confrontación, ya que ésta, en ambas obras, resulta ser la única auténtica. Dicen los textos:

> —Es *representación* la humana vida.
>
> *(GT* 505)

> —... viví siempre con muebles que no me gustaban y en situaciones *falsas;* me encantaba. Una situación *falsa* en un comedor Louis Philippe, ¿no le dice nada?
>
> *(PC* 81)

De allí el tema —fundamental en Calderón— de que la *Vida es sueño.* En los dos casos también se trata de una representación única, donde no existe la posibilidad de probar antes de actuar o corregir ulteriormente los errores. En *A puerta cerrada* los personajes han actuado libremente y en la misma elección de su conducta está también su irrevocabilidad. En la obra de Sartre el tema interfiere directamente con el de culpabilidad, de modo que aquí nos limitamos a reseñarlo solamente. La misma idea de no-repetición en el comportamiento humano está fuertemente subrayada por Calderón en su *Gran teatro:*

> *... siendo el cielo jüez*
> *se ha de acertar de una vez*
> *cuanto es nacer y morir.*
>
> *(GT* 518)

A riesgo de caer en una comparación forzada, puede establecerse también una relación cierta entre los mismos personajes de los dos «autos». Inés, Estelle y Garcin no tienen una función que se distinga en esencia del papel otorgado al rey, a la discreción, a la hermosura, al rico, al labrador, al pobre y, por último, al niño. Se corresponden también los mismos organizadores de la comedia: el camarero del piso, en *A puerta cerrada,* no es sino el mundo en su función simbó-

(13) *Historia del teatro contemporáneo,* Barcelona, 1961-1967, vol. III, p. 427.

lica de la muerte (14), que nos conduce delante del empresario general; con la diferencia, sin embargo, enorme en sus consecuencias, de que este Dios, presente en *El gran teatro,* contrasta con «la dirección que puede cortar la luz» *(PC* 84), el gran ausente en la obra sartriana.

Quizá no sea del todo casual que Sartre haya escogido nombres españoles para sus personajes. Lo cierto es que, en sus novelas y en su teatro, muestra un hondo conocimiento de la literatura española.

4. CONCIENCIA DEL TIEMPO

En las dos obras que ahora queremos comparar desde el punto de vista temático está presente, de una manera muy destacada, el tema del tiempo en su contingencia y su fuerza de trascendencia.

No es del todo casual que en *A puerta cerrada* este motivo tenga una primerísima importancia: el estar-en-el-mundo, con su carácter profundamente involuntario *(Geworfenheit),* se manifiesta allí a través de un constante recuerdo y preocupación por su situación temporal. Garcín subraya que en su infierno no habrá sensación del tiempo, no habrá sucesión del día tras la noche, sino que él tendrá que vivir ahora «la vida sin corte» (15), «sin dormir», «sin parpadear» *(PC* 83):

> ... nosotros parpadeábamos. (...) Un pequeño relámpago negro, una cortina que cae y se levanta: el corte ya está. (...) Cuatro mil reposos en una hora. (...) ¿Entonces voy a vivir sin párpados?
>
> *(PC* 83)

Será cuestión de vivir «los ojos abiertos. Para siempre» *(PC* 84). ¿Y qué significa la última réplica de Garcin, antes de caer definitivamente el telón, sino lo tremenda conciencia de su situación y lo trágico-absurdo de que no puede escapar de este círculo infernal del tiempo? Al contrario:

> *Inés:* (...) estamos juntos para siempre.
> *Estelle:* ¡Para siempre, Dios mío, qué raro! ¡Para siempre!
> *Garcín:* ¡Para siempre! (...) Pues bien, continuemos.
>
> *(PC* 118) (16)

---

(14) En la obra sartriana, el mundo tiene solamente una de las dos funciones que tiene en Calderón. Allí significa la Justicia distributiva, en delegación del autor *(GT* 519 en adelante), antes de representar, y significa la Muerte, después de la función *(GT* 536 en adelante).

(15) La edición Losada no respeta el original francés. Las palabras «¿Qué corte?» las dice el camarero y no Garcin.

(16) En ciertas ediciones se traduce el «Eh bien continuons» francés por el apócrifo, pero quizá más brutal todavía «y ahora, vuelve a empezar».

Esta conciencia del tiempo se expresa sobre todo a través de una decepción nostálgica frente al paso inexorable de la hora, al parecer, cada vez con mayor velocidad:

—Que pronto pasa el tiempo en la tierra.

(*PC* 90)

—Los acontecimientos de la tierra pasan tan rápidos.

(*PC* 99)

Calderón expresa esta misma idea con un lenguaje mucho más poético. Cuando acaba la humana representación, se desarrolla el siguiente diálogo entre la Voz y la Hermosura. Trátase prácticamente de una canción y de un soliloquio entrecruzados, llenos de bellezas picturales en la imagen, pero patéticos por el contenido:

Voz (canta): *Toda la hermosura humana*
en una pequeña flor,
marchítese, pues la noche
ya de su aurora llegó.
Hermosura: *(...) no hay rosa*
de blanco o rojo color
que a las lisonjas del día,
que a los halagos del sol
saque a deshojar sus hojas,
que no caduque: (...)
No, (...) yo soy flor hermosa
de tan grande duración,
que si vio el sol mi principio
no verá mi fin el sol.
(...)
Voz (canta): *Que en el alma eres eterna,*
y en el cuerpo mortal flor.

(*GT* 538-539) (17)

En la misma obra, la oposición «pequeño mundo» y «pequeño cielo» (*GT* 538), para comparar al hombre con la mujer, hay que interpretarla sin duda como símbolo de la fugacidad del tiempo (18).

5. TEMA DE LA MUERTE

En parte para adquirir mayor fuerza dramática presentando la idea del tiempo en la situación-límite de la vida, pero principalmente por

(17) Esta imagen de la flor que se marchita —tan calderoniana— se encuentra también en otras obras suyas para apoyar la misma idea del tiempo hipócritamente breve.

(18) Entonces dicha oposición tendría el mismo significado que la imagen «mundo breve», «breve cielo» de *La vida es sueño* (p. 154 de la misma edición que utilizamos).

ser ésta de fundamental importancia en el pensamiento filosófico que se desprende de las dos obras, el tiempo se nos presenta —en *El gran teatro* como en *A puerta cerrada*— casi siempre en relación directa con la muerte. En la obra de Calderón, los ejemplos de «las distancias dos de la vida» *(GT* 519) son numerosísimos. Es interesante observar con qué maestría ha podido desarrollar visualmente este motivo tan primordial en su obra, pero al mismo tiempo tan abstracto para sus espectadores en general. Más dramaturgo en este sentido que Sartre, Calderón se apoya nuevamente en recursos específicamente escénicos. ¿Puede imaginarse decorado más sencillo y eficaz que las dos puertas del mundo, que, por su proximidad, simbolizan la brevedad de la vida terrestre, al mismo tiempo que visualizan el inevitable paso hacia la muerte demasiado segura?

ya previno mi discurso
dos puertas: la una es la cuna
y la otra es el sepulcro.

(GT 511)

Aunque la asociación cuna-sepultura no sea original de *El gran teatro del mundo* (19), es en ésta en la que tiene su mayor desarrollo. Ni siquiera el prototipo de la hermosura humana puede escapar:

De aquella cuna salí
y hacia este sepulcro voy.

(GT 539)

La Hermosura tendrá que abandonar sus atributos en la tumba. Es notoria la ejemplaridad con que en esta obra Calderón alcanza dar forma a sus ideas. La utilización frecuente de un vocabulario plástico —eminentemente barroco— va en el mismo sentido. Así, la Discreción ha escogido su religión «para sepultar su vida» (20). El atrevimiento y la conjugación constante del nivel lingüístico con el dramático llegan hasta tal punto que, para mayor expresividad, el autor no vacila en utilizar el mismo símbolo para el nacer como para el morir. La cuna y la sepultura vienen a ser no objetos antagónicos, sino una misma cosa, sólo que...

(19) Se encuentra también, por ejemplo, en *La vida es sueño* (op. cit. p. 111). Como se sabe, ya Jorge Manrique desarrolló brillantemente el tema de la hermosura y la muerte. De modo que la imagen no es tampoco original de Calderón. Pero no es eso lo que nos importa: el tema del tiempo es universal. Aquí sólo interesa por su riqueza significativa en función de la reinterpretación de la obra de Calderón, comparándola con la de Sartre.

(20) *Cfr. GT* 527. El mismo personaje lo repite en *GT* 544. También el niño se expresa de un modo parecido: «La vida en un sepulcro me quitaste.» *(GT* 549).

... de una
suerte, puesta la cuna boca arriba
recibe al hombre, y esta misma cuna,
vuelta al revés, la tumba suya ha sido.

(*GT* 551) (21)

Por su insistencia en la misma idea, por distintos caminos, pero siempre dentro de su *Gran teatro*, Calderón da pruebas de lo que podríamos llamar una especie de «obsesión sepulcral» (22). Esta repetición llamativa descansa seguramente sobre un contexto más amplio.

En *A puerta cerrada* los ejemplos en este sentido no son numerosos, ya que el autor prefirió concentrar la trama alrededor de un encuentro inmediatamente posterior a la muerte. En la obra de Calderón el juego con el tiempo resulta mucho más rico. Es cierto que él no era un pensador original, sino que se sitúa en la línea de una larga tradición que empieza con Santo Tomás (23). Ahora bien, en la filosofía casuística destaca la importancia otorgada a lo que, de una manera algo abstracta, podríamos llamar los casos especiales de la vida. El autor se hace reflejo de este afán clasificador. Es relevante la oposición vida-muerte hasta incluso en el juego de palabras por sí en la siguiente cita:

Mortales que aún no vivís
y ya os llamo yo mortales,
pues en mi presencia iguales
antes de ser asistís;

(*GT* 512)

No olvidemos tampoco que el limbo es una invención de la filosofía medieval, de la cual Calderón se hace eco. De allí que el papel del Niño tiene poco estudio. El mismo lo define delante del Mundo:

Sin nacer he de morir,
en ti no tengo de estar
más tiempo que el de pasar
de una cárcel a otra oscura.

(*GT* 521)

---

(21) Esta imagen tampoco es original de *El gran teatro*. Véase también en *El príncipe constante*, op. cit., p. 487.

(22) No se trata aquí de recoger todas las alusiones al final de la vida, ya sea por muerte natural, por suicidio o por asesinato. El tema es realmente obsesivo en *El príncipe constante*. Para hacer un estudio exhaustivo de la idea de la muerte en Calderón, habría que tener en cuenta, además, la constante equiparación entre culpa y muerte, cuyos símbolos se confunden.

(23) Véase Eugenio Frutos: «Origen, naturaleza y destino del hombre en los autos sacramentales de Calderón», en *Revista de Filosofía*, Madrid, 1945, pp. 525-558.

Cumple subrayar una vez más la expresividad tan moderna con que se utiliza el decorado en esta última secuencia: al Niño lo dejan «desnudo», con su traje uniformemente blanco sin atributos, sugiriendo así una existencia que no ha participado todavía del tiempo de los hombres.

Sería difícil encontrar en *A puerta cerrada* tal riqueza de matices y divisiones alrededor de la vida temporal del hombre. La ideología muy distinta que se destaca de la obra no permite tampoco la lujuria y el barroquismo calderonianos alrededor del tema de la muerte. Sin embargo, aquí la misma insistencia en la tensión teleológica de la existencia no está tampoco ausente. En efecto, estando en su «infierno», los *dramatis personae* viven intensamente preocupados por los asuntos que dejaron pendientes en la tierra. Garcin piensa en su editorial *(PC* ...), Inés en su piso y a Estelle no se le quitan las aspiraciones amorosas del pasado *(PC* ...). Curiosamente entonces, la misma concepción dramática que Sartre eligió, si bien ha eliminado la posibilidad de desarrollar una tendencia hacia el futuro, al igual que ocurre en *El gran teatro,* ha podido recuperarse desde el punto de vista escénico y, por consiguiente temático, por un proceso inverso. Los personajes están obsesionados por el recuerdo y la mirada atrás (24). De modo que, con una técnica que resulta paralela hasta cierto punto, Calderón y Sartre insisten cada uno en su obra respectiva en el mismo tema de la muerte como situación que pone fin a la tensión temporal que ha marcado a sus personajes.

6. SOLEDAD Y COMUNION

El gran teatro del mundo y *A puerta cerrada* encierran una representación del tiempo y de la muerte parecidas hasta cierto punto. El paralelismo entre las dos obras puede establecerse más ampliamente todavía hasta en algunas consecuencias. Por sendos caminos, los dos autores muestran en sus personajes una misma fatalidad, producida por la inquietud y la autorresponsabilidad a que les obliga su situación en el mundo. Es fundamental, entonces, destacar en los dos dramas la misma obsesión de la sinceridad. ¿Qué es el crudo diálogo en *A puerta cerrada,* sino el juicio final frente al Autor en *El gran teatro del mundo?* Todos los personajes sienten la necesidad imperiosa de justificar su pasada actitud. Después de la muerte im-

(24) Esta misma tendencia hacia el pasado aparece también en algunos pasajes del *Gran teatro* (por ejemplo, el Rey, 546, y la Hermosura, 548, después de la muerte, en el juicio final), pero en esta obra la propensión hacia el futuro está evidentemente mucho más desarrollada.

porta poco el que uno haya sido rey *(GT)* o infanticida *(PC)*. Queda sólo la verdad desnuda; se destruye toda vanidad humana. Todos se ven obligados a abandonar sus explicaciones falsas. Sin embargo, dentro de una misma fatalidad, encontramos dos orientaciones radicalmente antagónicas en la manera de juzgar la vida terrenal.

La aludida igualdad ante la ley suprema lleva consigo que en *El gran teatro del mundo* haya una conciencia muy fuerte del individuo como entidad propia al mismo tiempo que inseparable de los demás:

Rey: *A cada uno por sí*
y a todos juntos, mi voz
ha advertido; ya con esto
su culpa será su error.

(GT 534-535)

Rey: *(...) vamos un camino*
todos juntos,

(GT 535)

Si lo que dice el rey pudo ser perfectamente una frase sacada de *A puerta cerrada*, hay que advertir que en la obra de Sartre la presencia del «otro» es bastante menos consoladora. Se trata de un auto simbólico donde en un infierno imaginado se nos representa la condición humana. Aquí los actores no sufren por la ausencia de compañeros, sino que, al contrario, es la misma presencia de éstos la que funciona como instrumento de tortura:

Estelle: *¿Qué quiere usted decir?*
Inés: *(...) En suma, alguien falta aquí: el verdugo.*
(...) *Los mismos clientes se ocupan del servicio, como en los restaurantes cooperativos.*
Inés: *El verdugo es cada uno para los otros dos.*

(PC 93-94)

¡Cuán lejos del hondo humanismo calderoniano cuando la Hermosura observa lúcidamente: «no hubiera mundo a no haber esa comunicación» *(GT* 535). Esa situación, absurda y cruel al mismo tiempo, la desarrolla Sartre muy fuertemente, por ser básica en el sistema filosófico de la obra. Allí el ser-en-el-mundo implica conjuntamente tres cosas:

En primer lugar, no hay posibilidad de escape de esta situación. Estelle *(PC* 102) y Garcin *(PC* 113) han querido marcharse y abandonar a los otros porque no podían aguantarlos más. Sus deseos que-

daron frustrados porque la puerta estaba cerrada por fuera. Cuando se abre de repente, ya no quieren irse. Garcin hace la triste constatación:

¡Es para morirse de risa! Somos inseparables.
(*PC* 114)

Su ser es cosa obligada, sin salida. Para encontrar en Calderón semejante fatalidad, incomprensible desde el punto de vista de los personajes, habría que referirse a unas respuestas lacónicas del labrador, como la siguiente:

... si aquí valiera un «no quiero»
dijérale, mas delante
de un autor tan elegante,
nada un «no quiero» remedia,
y así seré en la comedia
el peor representante.
(*GT* 514-515)

Sartre describe de una manera paródica la molestia que implica la inevitable presencia del otro: véase la escena del espejo. Pero hay que ver ésta en un conjunto más amplio de la mirada obsesiva del otro. Este tema viene a constituir una verdadera manía en la última escena (25). En segundo lugar, y aun aceptando la presencia de los demás, no se los puede conocer de verdad. Lo único posible es un lazo afectivo (*PC* 104), una compasión (*PC* 105). La imposibilidad de comunicación con el otro se expresa simbólicamente por la dificultad de tutearse entre Inés y Estelle (*PC* 96-97), o como dice Garcin:

Nos corremos como caballos de madera, sin alcanzarnos nunca.
(*PC* 164)

Vuelve aquí la importancia simbólica del sentido de la vista como instrumento principal para conocer al otro. Pero uno no puede ser tan «trasparente» para su compañero «como el agua viva o el cristal» (*PC* 106-107). En tercer lugar, y para completar la soledad y el aislamiento constitucional, los personajes de *A puerta cerrada* ni siquiera son capaces de conocerse a sí mismos. Se sienten ajenos a su propio cuerpo y mente. ¡Qué no darían para conocerse objetivamente, como son de verdad! Vuelve la obsesión del espejo. Dice Estelle:

Daría cualquier cosa por verme en un espejo.
(*PC* 103)

(25) Véase, por ejemplo, *PC* 117.

Si aún no fuera bastante, estos personajes sartrianos, en su retirada involuntaria, sufren también de una falta de comunicación «vertical». No saben por qué los han reunido *(PC 90)*. ¿Quién o quiénes les infligen este castigo? ¿Ha sido el azar detestable *(PC 91)* o un lamentable error *(PC 92)*? No se sabe, e incluso nunca se sabrá, porque no hay contestación.

Completamente distinta es la seguridad que caracteriza a los personajes calderonianos. Están seguros de vivir aquí en una «máquina inferior» *(GT* 531) donde todo, esencialmente la naturaleza (26), les recuerda que son deudores *(GT* 540) frente a una persona, alguien que les guarda un premio según sus méritos (27). ¿Es posible imaginar un antagonismo más fuerte entre, por un lado, la soledad vertical y horizontal sartriana y, por otro, el sentido calderoniano de comunión fraternal junto al anhelo trascendental?

¡Tremendas consecuencias las que se deducen de la oposición destacada! En *El gran teatro del mundo* como en *A puerta cerrada*, el hombre teme un enfrentamiento final. Se puede hablar de angustia en los dos casos. Sin embargo, el miedo que caracteriza al rico *(GT)*, en el enfrentamiento de la hora de verdad, parece más bien el resultado de su mala conciencia, el recuerdo de su vida pecaminosa; es una inquietud por algo exterior a él, algo superior que no comprende (28). En cambio, en el caso de Inés y Garcin se trata de algo constitucional, nacido con ellos; no tiemblan por algo que ignoran, sino porque comprenden realmente su sino. La angustia calderoniana es exterior y comunitaria; la sartriana es interior y solitaria:

> *Inés:*. El miedo era oportuno *antes*, cuando conservábamos esperanza.
> *Garcin:* Ya no hay esperanza, pero seguimos estando *antes*.
> *(PC* 87)

7. AUTORRESPONSABILIDAD - CULPA - PERDON

Partiendo del parecido analizado en párrafos anteriores, encontramos de nuevo un contraste muy pronunciado en el concepto de responsabilidad, relacionado lógicamente con el sentido de la culpa y del perdón. El rechazo o aceptación de toda trascendentalidad orientará las consecuencias en sentidos opuestos.

(26) *GT* 527: «Hay que gozar de la naturaleza con la memoria del Creador».
(27) *GT* 518 y 551. «El cielo juez; la cena final».
(28) *GT* 552 y 555. *Cfr.* también el pavor generalizado en *GT* 550.

El mismo labrador, quizá el más sartriano de los personajes de *El gran teatro del mundo* (29), reconoce explícitamente que es justo el no haber podido elegir su papel, así como el tener que dar cuentas al Otro:

en Dios no hay ignorar
qué papel me puedes dar,
si yo errare este papel,
no me podré quejar de él,
de mí me podré quejar.

(*GT* 513) (30)

En cambio, los personajes de *A puerta cerrada* sienten la necesidad imperiosa de la constante autoafirmación y de permanente rebeldía, proclamando su propia libertad. Miran su situación de frente, con toda lucidez, dispuestos a soportar sus consecuencias:

Inés: Quiero elegir mi infierno; quiero mirarlo con todos mis ojos y luchar a cara descubierta.

(*PC* 98) (31)

Los tres personajes de *A puerta cerrada* quieren justificarse continuamente y se caracterizan por una especie de remordimiento común. Garcin trata de convencerse por medio de los demás de que no era cobarde, Inés quiere liberarse del recuerdo del infanticida y Estelle piensa siempre en sus amores lésbicos. Todos han actuado según sus propios principios, pero temen el reproche de los demás. La pregunta unánime es: «¿Dónde está la falta?» (*PC* 93), y la contestación, tan uniforme: «No hay falta» (*PC* 93). En efecto, vuelve aquí la idea de la soledad sartriana, puesto que cada uno tiene que elegir por sí solo. Veamos cómo Estelle contesta a la insensata pregunta de Garcin:

Garcin: ¿Soy un cobarde?
Estelle: (...) no estoy en tu pellejo. Tú eres el que debe decidir.

(*PC* 110)

No procede en este caso tener en cuenta algún código moral como la ley del *Gran teatro* (*GT* 525), sino que mi acto será bueno porque lo escogí personalmente, y sólo «los actos deciden de lo que

(29) *Cfr. supra*, p. 13.

(30) Es mucho más explícita la idea del libre albedrío en lo que dice el autor (*GT* 534), pero hemos preferido citar las palabras de un simple personaje, para establecer así una comparación con Sartre, partiendo del mismo nivel del hombre en sí.

(31) *Cfr.* el mismo deseo de independencia en Garcin (*PC* 82 y 86).

se ha querido» *(PC* 115). Vemos, pues, que si en un principio el punto de partida tanto en Sartre como en Calderón es igual —el libre albedrío—, las consecuencias son diferentes, puesto que en el segundo falta la relación trascendental. Esto explica también la orientación contraria del sentido del perdón. Es demasiado fácil en los ojos de los personajes sartrianos la postura adoptada por el rey *(GT* 536), la Hermosura *(GT* 539) y el labrador *(GT* 541) en el *Gran teatro.* Es muy cómodo, piensan, borrar el pasado con una súplica, sea sincera, a un Dios superior. El sartriano ha tomado la decisión solo y solo soportará luego la tremenda responsabilidad. Para él no existe, no puede existir, el remordimiento ni el perdón:

Pagaré, pero no lamento nada.

(PC 99)

8. POSIBLE GENERALIZACION

En varios puntos de la exposición el plano temático de las obras tendió a desbordar los límites estrechos de los dramas en sí, para desembocar en el trasfondo ideológico del conjunto de su respectiva producción. Cabe preguntar hasta qué punto *El gran teatro del mundo* cristaliza en sí el pensamiento filosófico de todos los autos sacramentales de Calderón; del mismo modo, *A puerta cerrada* apunta en varios elementos hacia la globalidad de las obras dramáticas de Sartre; ambos dramas destacan por su valor predominante y su representatividad dentro de la creación teatral de sus autores. Por otra parte, ¿hasta qué punto estos dos dramaturgos son capaces de concentrar en sí, diríamos de personificar la «cosmovisión» de su respectiva época? Calderón tendría entonces aquí el papel de los autores de teatro religioso y doctrinal de mediados del Siglo de Oro, mientras Sartre funcionaría como encarnación del existencialismo del siglo XX.

La simple comparación de obras de dos épocas distintas podría llevar entonces a una aproximación exhaustiva entre el pensamiento colectivo de dos épocas por lo demás muy alejadas en tiempo y desarrollo socio-cultural. Pero al mismo tiempo consta desde Wundt (32) que una obra nunca puede ser comprendida si al mismo tiempo no entendemos la concepción del mundo en que se basa. Manteniendo la comparación entre las dos obras citadas, nosotros nos limitaremos aquí a un breve alcance de la problemática. No pro-

(32) Max Wundt: «Ciencia literaria y teoría de la concepción del mundo», en *Filosofía de la ciencia literaria,* trabajos reunidos por E. Ermatinger, traducción española de C. Silva, Fondo de Cultura Económica, México, 1946, p. 452.

cede, dentro de los márgenes de esta contribución, el averiguar hasta qué punto la equiparación entre las dos épocas se justifica o no. De modo que, en la generalización sugerida, sólo interesan los elementos que puedan ilustrar y volver a dar su pleno sentido al *Gran teatro del mundo.*

Tanto el pensamiento barroco como el existencialista conciben la vida como un camino firme e inexorable hacia la muerte. Una cita del *Gran teatro* puede, más plásticamente quizá, expresar esa idea:

no puedo, ¡ay de mí! no puedo
retroceder, ¡qué rigor!
¡No poder hacia la cuna
dar un paso...! ¡Todos son
hacia el sepulcro...! ¡Que el río
que, brazo de mar, huyó,
vuelva a ser mar; que la fuente
que salió del río (¡Qué horror!)
vuelva a ser río; el arroyo
que de la fuente corrió
vuelva a ser fuente; y el hombre
que de su centro salió,
vuelva a su centro, a no ser
lo que fue...!

(*GT* 536)

Así, pues, Calderón parece un precursor del existencialismo en este sentido. Pero hay que recordar también que no hizo falta esperar el existencialismo de Sartre para ver esa misma idea de bipolaridad entre el nacer y el morir, con su trágica dirección única hacia la muerte. Es cosa sabida que Schopenhauer se reconoció en esos versos de *La vida es sueño:* «el delito mayor del hombre es haber nacido». Paradójicamente, mientras no se demuestre lo contrario, no puede ser falsa la hipótesis de sostener que este pensador haya llegado a su visión pesimista del tiempo a través de la lectura de Calderón (33). También Kierkegaard confesaba —en este sentido— una misma doctrina existencial (34). El citado parlamento del rey en *El gran teatro* lo hubiera podido decir Garcin o cualquier otro personaje de *A puerta cerrada.* Si en esta última obra la idea no aparece de una manera explícita, se debe a que se encuentre supuesta tras todas sus réplicas. En efecto, es básica en el sistema que se desprende de la lectura o la representación de la obra. Es, pues, aconsejable «siempre estar prevenidos para acabar el papel» *(GT 518).*

---

(33) Cfr. el «Prólogo a la edición utilizada para las obras de Calderón», op. cit., páginas 15 y 31.

(34) Cfr. el estudio de J. A. Collado: *Kierkegaard y Unamuno,* Ed. Gredos, Madrid, 1960.

El gran teatro del mundo y *A puerta cerrada* ejemplifican entonces de una manera evocativa la tensión paralela que existe, en el barroco y en el existencialismo, entre la limitación que se nos impone por nuestra situación temporal y su propio fin: la muerte. Sin embargo, es importantísimo, a partir de esa misma mirada hacia el futuro, sacar las consecuencias adecuadas en cada caso. Si la muerte es tan inevitable e imprevisible para el uno como para el otro, a partir de las dos concepciones que los soportan, resulta que nuestro fin viene a tener un significado muy distinto. Es todo el abismo que separa la concepción de vida barroca de la actitud existencialista.

Es a la vez curioso y significativo constatar que ni Calderón ni Sartre apoyan de una manera explícita —por lo menos en su respectiva obra dramática— el sentido diferente que cada uno confiere a la muerte. Ambos insisten claramente en la tendencia básica que resulta de nuestra condición y ambos sacan de ella las consecuencias últimas. Ninguno se preocupa mucho en esclarecer el significado que la muerte tiene en su concepción vital.

El problema se plantea para nosotros al establecer la comparación entre ambos autores. No es de importancia primordial ni para ellos ni para sus respectivos espectadores contemporáneos, ya que, a sus ojos, se trata de una evidencia. Al espectador del *Gran teatro,* en el siglo XVII, no se le ocurrió dudar del destino trascendente del hombre. Era un punto clave que no negaban ni los reformistas ni los contrarreformistas, por ser absurda e impensable, en la mente de la época, la inexistencia de Dios. De la mism manera, el actual espectador o lector de *A puerta cerrada* no sorprende si afirma que, en conciencia, Dios no existe ni puede existir. Por eso, ni Calderón ni Sartre desarrollan explícitamente el significado de la muerte, sino que, en vista del público de cada uno, prefieren concentrar el interés en la peculiar conciencia del tiempo de sus personajes y en su divergente repercusión. Finalmente, las consecuencias de la tensión temporal humana, originada, tanto en *El gran teatro del mundo* como en *A puerta cerrada,* por la reflexión de sus dramaturgos sobre el papel nuevo del hombre en su respectivo mundo cambiante, desemboca en dos concepciones de la muerte diametralmente opuestas.

De allí que el desengaño barroco de la obra calderoniana y el fatalismo existencialista del drama sartriano, si bien tienen cierta relación por su origen común, no pueden emparejarse sin más: el labrador del siglo XVII no es el Garcin del siglo XX. De allí también que entre el miedo barroco y la lucidez existencialista halla el mundo que separa un concepto de vida eminentemente religioso de un ateísmo radical. De allí, por último, que en *A puerta cerrada* no tiene sen-

tido hablar como lo hacen el autor *(GT* 554) y el labrador *(GT* 521) en *El gran teatro.* El pecado original de los personajes sartrianos es la existencia del otro.

9. CALDERON, DESEMPOLVADO

En definitiva, y a pesar de todos los riesgos que implicó el paralelismo analizado entre el pensamiento barroco y el existencialismo en función de *El gran teatro del mundo,* resulta que éste sale re-situado en su mundo al mismo tiempo que enfrentado con nuestra época. También se entiende mejor —como lo subrayó Eugenio d'Ors— que el barroco, en realidad es una constante histórica, algo más que un movimiento cronológicamente congelado en el siglo XVII y limitado a la contrarreforma católica (35). Lo sorprendente que apuntamos al principio de este estudio es que, a pesar de los tres siglos que nos separan de la obra calderoniana, ésta sigue siendo meritoria en cuanto a su contenido. En cuanto a su forma, es superior a su correlativo francés. En cuanto a su valor, trascendental dentro de su propia época, no sale desfavorecida de la comparación con la obra de Sartre.

El gran teatro del mundo, de Calderón, «resiste» a una confrontación con *A puerta cerrada,* de Sartre. Al mismo tiempo esto demuestra su carácter clásico y, por consiguiente, su valor universal (36). Esta actualización crítica puede quizá salvar este auto sacramental de la irremediable anemia que, a la larga, padecen todos los estudios sobre los grandes autores.

V. VALEMBOIS V.

Universidad Austral de Valdivia
Facultad de Filosofía y Educación
VALDIVIA (Chile)

---

(35) *Cfr.* S. Ros: *Sesenta notas sobre literatura,* Madrid; nota sobre Eugenio d'Ors. *El punto de vista de Guillermo de Torre en Del 98 al barroco* (Gredos, Madrid, 1969), va en el mismo sentido. Lástima, sin embargo, que este autor limitó su estudio del «Barroco contemporáneo» (pp. 424 en adelante) a los aspectos meramente estilísticos de la problemática.

(36) Véase, para esta asimilación de conceptos, Guillermo de Torre: *La difícil universalidad española,* Gredos, Madrid, 1965, pp. 9-30.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

MANIERISMO Y BARROCO A TRAVES DE PICASSO Y DALI

Suele asociarse a Picasso y a Dalí por razones de contemporaneidad y de paisanaje. También por algo que los une en la conciencia del vulgo: el hecho exterior, pero indudable de que, ante el hombre común, ambos aparecen como pintores extravagantes.

Acaso por este haz se pueda empezar a distinguirlos, según el «cómo» y el «por dónde» de la extravagancia de cada uno.

Desde luego, la de Dalí es, en rigor, ajena a la pintura. Una extravagancia literaria que él le yuxtapone, le infunde o le mezcla al arte, pero que no es en definitiva, del arte mismo, sino prestada, comunicada.

Por el contrario, la extravagancia de Picasso está toda en su pintura, nunca en él. Pertenece a la pintura misma. Picasso era un tipo humanamente natural, sin complicaciones, que hablaba poco y no se entretenía en teorizar. Simplemente, pintaba. Aunque, eso sí, complicadamente, procurando desorientar y despistar con continuos cambios de rumbo, disonancias y deformaciones deliberadas.

Y, sin embargo, la pintura de Picasso, aun siendo más extravagante en sí misma, es más popular.

Los «beatos del picassismo» resolverán la cuestión muy fácilmente, respondiendo, con la sonrisa de los muy enterados, que Picasso es mejor.

Pero no. La pintura mejor no es necesariamente la más popular. Y menos si es hermética, extravagante y subjetiva en el grado en que lo es la de Picasso.

Aparte de que Dalí es técnicamente tan buen pintor como cualquiera.

Además, en Dalí, la extravagancia reside en las combinaciones o asociaciones de elementos, no en las formas en sí (como una cabeza, una nube, una roca) que aisladamente aparecen realistas y,

por tanto, más «comprensibles» que las de Picasso, casi siempre deformes en sí mismas.

La raíz del problema hay que buscarla, pues, en otra parte. Es asunto de clima, de espíritu, algo que tiene una condición aparentemente más impalpable, pero que viene canalizado por la historiografía crítica del arte.

En definitiva, es un problema de estilo. De la diferencia entre dos estilos.

Picasso es, en el fondo, un barroco.

Dalí es, hasta por la forma, un manierista.

Los descoyuntamientos de Picasso, sus desarmonizaciones y desproporciones, sus narices dobles y sus manos disformes y hasta sus planos lisos de la época cubista, serán todo lo extraños que se quiera para la mente del hombre común, pero nacen y viven —están— en el mismo espacio en que nos movemos en la vida real, en nuestro espacio «democrático». Son objetos sorprendentes para el vulgo, pero que aparecen insertos en nuestro mundo; «bichos raros», pero al alcance de la mano.

En cambio, Dalí crea en su pintura un espacio artificial, una atmósfera distante, aristocrática. No hay allí narices dobles, ni ojos superpuestos, por el contrario menudean las cabezas clásicas, los torsos helénicos y divinamente pintados, las nubes mediterráneas de una belleza y una corrección formal inatacables. Pero todo está bañado por una luz que no nos pertenece, en un espacio casi sideral, cuyo aire no se nos antoja respirable. Y dentro de una perspectiva difícil, arbitraria, como sujeta a una matemática y unos supuestos mentales que son otros que los nuestros.

La extravagancia barroca es impulsiva, emocional, carnal, sentimental. Como son los cuadros de Picasso. «Raros», pero democráticos. Cálidos. Populares.

La extravagancia manierista es deliberada, intelectual, aséptica, culta. Como son los cuadros de Dalí. «Raros» y encima aristocráticos. Fríos. Impopulares.

Si realizáramos una encuesta entre los «conocedores» quizá encontraríamos que no son pocos los que piensan que Dalí pinta mejor. Pero el hombre de la calle no lo siente «suyo».

Se me dirá que a Picasso, tampoco.

Y yo respondo que eso será en el plano de la comprensión mental, donde sus obras pueden aparecerle al hombre común, inexplicables, pero no en el plano sensible de las afinidades y las simpatías inconscientes, donde el corazón tiene sus razones que la razón desconoce.

El barroco, siempre —aunque sea complicado— es popular.

El manierismo, siempre —incluso en sus formas más moderadas— es minoritario.

Estos dos ejemplos tan eminentes, tan «de bulto», nos sirven para establecer la diferenciación entre dos estilos muy característicos, que, iniciados casi en el Renacimiento, se siguieron el uno al otro (primero el manierismo, después el barroco), para luego, a veces, entrelazarse y confundirse. Aunque más que confundirse, los confundieron.

Sin embargo, la diferencia está clara. Ambos tienen de común el ser antinaturales, extravagantes. Pero el barroco es una extravagancia emocional, directa (Picasso); el manierismo, una extravagancia culta, reflexiva (Dalí).

Un ejemplo revelador en la literatura es la impopularidad de Góngora, el extravagante manierista por excelencia, frente a la popularidad de Quevedo, el extravagante barroco de su época.

(A Góngora se le ha filiado como barroco, pero de ninguna manera lo es y esto debe quedar bien establecido. Lo que pasa es que en España el manierismo casi no fue examinado y estudiado, lo es tan sólo ahora. Y le llamaron barroco a todo lo que aparecía complicado. Pero la aparente complicación de Góngora no es barroca, tumultuosa y vital; sino translúcida, mental y elaborada: manierista).

Paralelismo: el cine barroco de Buñuel lo ha hecho célebre, mientras las maravillosas películas manieristas de Cocteau —*La bella y la bestia, Orfeo*— jamás le *llegaron* al gran público.

Manierismo y barroco son dos estilos que a veces han estado muy manifiestos en las artes y en la literatura; otras, confundidos por mutuo influjo y que, en ocasiones, se desvanecen y ocultan, para luego reaparecer con alguna de sus formas peculiares, aunque en una atmósfera distinta a la de la época en que la historiografía los ha filiado y caracterizado. Sin embargo, el fenómeno es el mismo.

Si se nos dice que el manierismo nace en Italia inmediatamente después del Renacimiento y penetra en España a través de El Greco y de Alonso Berruguete podemos aceptarlo. Y lo mismo cuando se nos dice que el barroco nace con la Contrarreforma y llena todo un mundo, principalmente el mundo latino e hispanoamericano, por lo menos hasta la Revolución francesa.

Pero no paran ahí las cosas. Porque luego esos estilos asoman la oreja, como suele decirse, cuando menos se piensa. Prueba de que están latentes, ya que pueden actualizarse en cualquier momento.

Por supuesto, no vuelven con la plenitud de caracteres que tu-

vieron en su hora inaugural, pero se conservan como un «tipo» de arte, como un «estilo», cuyo perfil es reconocible.

La tipología del arte actual, apretando la síntesis, puede reducirse a estos dos polos: de un lado el expresionismo (Picasso); de otro, el surrealismo (Dalí).

Que Picasso no es surrealista queda de manifiesto por esta sola consideración, que el mecanismo básico de todo arte surrealista consiste en la asociación insólita, en la aproximación y reunión de elementos que en la naturaleza son absolutamente lejanos unos de otros; en sorprender y crear, mental o intuitivamente, parentescos entre las tribus más disímiles; tribus de formas, de vocablos, de calidades, de connotaciones, de vivencias.

Salvo por excepción y como de pasada (por hacer algo, ya que ha hecho de todo), Picasso no se suma a ese juego del surrealismo, en el que hay siempre dos términos, uno propuesto y otro sobrepuesto, pues el surrealismo, al consistir en una relación, requiere siempre de por lo menos dos términos. En el surrealismo todo es relativo, por cuanto asocia sin afirmar; sugiere y enlaza, sin consolidar.

En cambio, Picasso es absoluto y afirmativo. Su pintura presenta un solo término, el suyo. Un término, además, categórico, de carácter expresionista.

Sinteticemos ahora algunas de las propiedades que distinguen al manierismo y al barroco.

En el manierismo, las formas son refinadas y el espacio es irreal, un espacio que por ello suele producir al espectador cierto desasosiego; la colocación deliberada de las figuras busca efectos de armonías y contrastes, asonancias y disonancias puramente formales, y con frecuencia los personajes están en difíciles escorzos esteticistas, dentro de una composición parcelada, donde figuras o grupos de figuras pueden valer considerados en sí mismos, aislados del conjunto, autónomos. Es un estilo culterano, pluralista, de atmósfera cortesana. (El Greco, como prototipo.)

El barroco refleja nuestro propio clima vital, dentro de agrupaciones unitarias, con mucha acción o presencia, generalmente en poco espacio, o en un espacio muy justo, tendiendo a las formas curvas, redondeadas y exagerando por lo común los caracteres vitalistas del mundo y de las cosas; humano y democrático, funciona en el mismo plano de la vida común, donde a veces se hinche declamatorio, pues no en balde democracia y oratoria son inseparables; todo a base de un lujo y hasta de una lujuria estética, que se dirigen no a la mente,

ni siquiera al corazón, sino todavía más cerca, a los sentidos, a la sensualidad inmediata del hombre. (Goya, como prototipo.)

En su acotación histórica —de manual de historia del arte— estos dos movimientos o estilos pueden tener áreas más o menos precisas, señaladas por hitos y fechas. Pero la verdad es que ambos responden a modos esenciales de la condición humana. Por eso están latentes y reaparecen aquí o allá, cuando menos se piensa, si no en todas sus connotaciones, sí en algunas de ellas, suficientes para denunciarse.

El barroco, cronológicamente, sucede al manierismo, pero no lo suplanta ni lo desplaza. Coexiste con él y hasta viven a veces en cierto amasiato y compromiso, para que luego los rasgos del manierismo, nuevamente aislados, asomen en el arte de hoy, muy directamente en el surrealismo.

El espacio ficticio, inquietante, de Dalí, que huye hacia la profundidad del cuadro, casi con un clima de «ciencia-ficción», es típicamente manierista. Y sus perspectivas, vistas sin duda a través del Tintoretto, gran protagonista del manierismo, nos llevan hasta más allá de la vida misma.

El manierismo gravita sobre las formas, es esencialmente corporal, formalista.

El barroco gravita sobre los contenidos, o sobre la palpitación de ellos, en modo espontaneísta y exuberante.

Volviendo a la contraposición directa Picasso-Dalí, se comprende fácilmente por qué aquél fue un artista «de izquierdas» y éste un producto de la «élite», un señorito. Arte y persona, aunque no siempre, a veces, como aquí, están en congruencia.

Se me dirá que el barroco nació y creció alimentado por los poderes de la Iglesia y del absolutismo, lo que no se compadece con el espíritu democrático aludido. Este último juicio nace de olvidar el valor real con que esas instituciones se presentan en la historia. De medir el ayer con la vara, o el prejuicio, de hoy. Iglesia y monarquía absoluta representaban entonces lo democrático con relación a un feudalismo todavía a la sazón históricamente reciente. Y se dirigían al pueblo, apelando a él, apoyándose en él, congregándolo para una empresa histórica que en aquella hora fue empresa colectiva, de aspiración ecuménica, no disociada y minoritaria.

Convocaban al pueblo y mediante el barroco lo seducían con un tipo de arte excedido, comunicante, vital. Un arte de conquista.

Todo lo disfrazado que se quiera por «modas» que él mismo lanzó al mercado, por máscaras que se puso, Picasso es en el fondo un barroco, tan barroco como Churriguera, extravagante pero vital.

Y Dalí es, sin atenuantes, un manierista, con todos los estigmas de un precioso género pictórico cortesano.

En el fondo, aunque ambos movimientos hayan tomado especial precisión y corporeidad en determinados momentos de la historia, lo cierto es que responden a formas de ser siempre latentes en la estética.

La gracia de la palabra está en su poder de síntesis, en que un solo vocablo pueda aludir —con la prontitud de un *clic* fotográfico— a toda una realidad compleja, que va desde las formas externas de la plástica hasta lo más íntimo del corazón del hombre.

En la terminología del arte, «manierismo» y «barroco» son dos palabras logradas a fuerza de elaboración, pero que, una vez establecidas, despiertan en nuestra mente, con pocas sílabas, el palpitar de grandes zonas de vida.

Tal es la virtud y la misión de la crítica y del ensayismo, que a los superficiales puede parecerles divertimientos inútiles, bizantinismo intelectual, pero cuyo ejercicio conduce a esos estupendos signos cabalísticos que, con tan poco, lo dicen todo. Y que enriquecen la inteligencia y el habla.

Comprimidos mágicos, en la gran botica del idioma.—*JOSE ALAMEDA.*

LAS CUATRO ELENAS DE «LAS DOS ELENAS», DE CARLOS FUENTES: UNA ESCALA DE AMBIGÜEDAD

La estructura de *Las dos Elenas,* el primer cuento de la colección «Cantar de ciegos» (1964), de Carlos Fuentes (1), cumple una función vital para que el lector perciba y asimile el carácter unitario y cerrado de la narración. Aunque el juego de Fuentes está sutilmente planteado en el nivel de las significaciones, su disposición de los elementos narrativos —su desempeño estructural— es, puede decirse, lo único que transforma la anécdota en un auténtico cuento contemporáneo. De manera muy especial ese manejo «nuevo» o renovador de los elementos estructurales está, en este caso, íntimamente vinculado con la visión que Fuentes propone de sus personajes: con lo que el autor y el lector *saben* de ellos. El título de estas líneas pretende aludir a un aspecto del problema: el autor quiere inducirnos a pensar

(1) Carlos Fuentes: *Cantar de ciegos,* México, Joaquín Mortiz, 1964. Citamos por la 3.ª ed., mayo de 1967, a la que se referirán los números de página que se mencionen.

en «dos Elenas», pero cada uno de esos personajes es dual; es decir, las dos Elenas son en realidad cuatro. Creemos que se puede mostrar la posibilidad de ordenar esos cuatro personajes, más los dos personajes masculinos, con arreglo a una escala de ambigüedad, y así definir mejor las operaciones que el narrador realiza con su material. Como en otros narradores contemporáneos —eminentemente, como en García Márquez—, la escritura es deliberadamente lineal y despojada; pero esa aparente simplicidad esconde un juego de oposiciones y tensiones que la trascienden (2).

Resumiremos el cuento prestando atención especial a lo que Barthes llama «funciones» (3); fundamentalmente, nudos del relato, con algún gesto de reconocimiento, al pasar a lo que el mismo teórico llama «catálisis», y sin entrar en la mostración y análisis de los «indicios». La pieza narrativa se esquematiza bien en cuatro secciones.

La primera sección del cuento es su primer párrafo. En él, Elena madre critica a Elena hija por sus ideas «avanzadas»; también a su yerno, Víctor («Ella no fue educada de ese modo. Y usted tampoco, Víctor [...]. Esas ideas no se pueden defender, y menos a la hora de la cena» [11]; en efecto, es intolerable «que a la hora de la cena le diga a su padre que una mujer puede vivir con dos hombres para complementarse» [11]. La madre, indirectamente, también se define a sí misma (señora rica en la capital, aunque de origen provinciano), a su marido (señor a quien «le sube la presión» y en cierta medida también su medio (la casa rica en las Lomas de Chapultepec), su formación, su educación.

Esa primera sección se continúa en el comienzo del segundo párrafo, donde Víctor —a quien su mujer llama con el enigmático apodo de «nibelungo» (4)— explica en primera persona (así está contado el resto del cuento) el origen del problema. Elena, su mujer —se ve en un *racconto*— ha recibido una fuerte impresión al ver la película «Jules et Jim» (de François Truffaut, con Jeanne Moreau en el papel protagónico). Esta es claramente una segunda sección del relato. En ella se incluye también un *racconto* menor, consistente en una lista de proyectos e iniciativas que definen a Elena como libre, laica, emancipada, partidaria de una «nueva moralidad», en la que «lo moral es todo lo que da vida, y lo inmoral, todo lo que quita vida» [13]. En términos de «Jules et Jim», Elena propone a Víctor la posibilidad de

(2) Algunas de las consideraciones formuladas a continuación fueron anticipadas en nuestra nota «Un cuento de Fuentes», *La Gaceta* (Tucumán, Argentina), 9 enero 1972, 2.ª sección, p. 1.

(3) En su «Introducción al análisis estructural de los relatos», que citamos por su versión castellana: Roland Barthés *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.

(4) Víctor: «No sé de dónde sacó ese apodo ni qué tiene que ver conmigo» [19].

transformarlo en Jules y buscar un Jim que complemente la felicidad matrimonial de la manera tan airadamente condenada por Elena madre. Luego de un pasaje introspectivo, en el que Víctor considera las posibilidades de los amigos que se encuentran con ellos (es más tarde, en un café) para ocupar el papel vacante, Elena cancela el tema. Por último, al describir aún otro momento posterior —la caminata nocturna de Víctor y Elena y el goce musical y emotivo que encuentran en su propia casa, en Coyoacán—, se ilumina lo que une a los dos miembros de esa pareja: «nuestras comunes inclinaciones a la asimilación» [15], el gusto por las cosas viejas, la música, el amor.

En un tercer momento —como los anteriores, presentado sin más transición que la existente de párrafo a párrafo— volvemos a la cena dominical en casa de los padres de Elena, es decir, don José y doña Elena. Estamos de regreso en las Lomas. Prosigue la conversación, en la cual las dos parejas (más bien, curiosamente, las dos mujeres) aparecen claramente divididas por el hiato generacional. Las conversaciones en la mesa y la sobremesa sirven para contrastar a las dos Elenas. Sabemos ya (creemos) mucho de la hija; ahora la madre relata una «catarata de idas y venidas, juegos de canasta, visitas al dispensario de niños pobres, novenarios, bailes de caridad, búsqueda de cortinas nuevas, pleitos con las criadas, largos telefonazos con los amigos, suspiradas visitas a curas, bebés, modistas, médicos, relojeros, pasteleros, ebanistas y enmarcadores» [17-18]. Don José se excusa para ir a hacer la digestión, mientras escucha —en su «sinfonola privada» (5)— sus boleros favoritos; en la conversación que sigue, mientras Elena hija dormita frente al televisor, Elena madre rememora su juventud en el trópico, en Veracruz: las tormentas, los olores, la luz.

Llegamos así a la cuarta sección. A la mañana siguiente, en Coyoacán (ya se echa de ver que la ubicación geográfica es significativa), después de disculparse por «esas latas de los domingos», Elena hija bosqueja sus proyectos para el día y los días siguientes: comer en el estudio del pintor Alejandro Sevilla (6) «para mostrarle mis últimas

---

(5) Adviértase la importancia como función indicial (en el sentido de Barthés, citado en la nota 3, de la música: los discos de Cannonball Adderley y otras referencias al jazz en el mundo de Coyoacán compartido por Víctor y Elena hija; la «sinfonola privada», «esa rocola eléctrica que toca sus discos favoritos a cambio de un falso veinte introducido por la ranura» [19], en la biblioteca de don José, una de cuyas composiciones favoritas, según llegamos a descubrir, es el bolero «Nosotros».

(6) Alejandro Sevilla protagoniza otro de los cuentos del volumen, el titulado *Fortuna lo que ha querido.* Como sugiere Richard M. Reeve, «El mundo mosaico del mexicano moderno: *Cantar de ciegos*, de Carlos Fuentes», en *Nueva Narrativa Hispanoamericana* (Garden City, Nueva York), vol. 1, núm. 2, pp. 79-86, septiembre 1971, es posible que José Luis Cuevas (a quien está dedicado *Las dos Elenas)* sea en alguna medida el modelo real de ese personaje.

cosas» [22], clase de francés, cine-club, Black Muslims, fiesta de disfraz, concierto de jazz... Elena parece estar a punto de concretar esa «complementación» que se ha venido anunciando desde el primer párrafo.

También Víctor sale a sus ocupaciones. «Todos los automóviles descienden al centro de la ciudad, que reverbera al fondo, detrás de un velo impalpable y sofocante. Yo asciendo a las Lomas de Chapultepec, donde a estas horas sólo quedan los criados y las señoras, donde los maridos se han ido al trabajo y los niños a la escuela y seguramente mi otra Elena, mi complemento, debe esperar en su cama tibia con los ojos negros y ojerosos muy azorados y la carne blanca y madura y honda y perfumada como la ropa en los bargueños tropicales» [23-24]. Es el final del cuento.

Esperamos que no parezca arbitraria esta división (que el autor no marca explícitamente, pero que el analista encuentra) en cuatro momentos o etapas. Es que no se trata de la única actualización de esa cifra. La división estructural repite otros cuadriláteros interiores: los personajes físicos son cuatro, y el cuento es un análisis de sus relaciones, y, como se tratará de mostrar más adelante, el desdoblamiento de los personajes femeninos en cada caso en un personaje explícito y otro implícito, hace también que las dos Elenas del título se conviertan en cuatro Elenas reales o posibles. La primera operación efectuada por Fuentes consiste en reducir ese cuadrilátero a un triángulo, el triángulo consistente en la relación amorosa de un personaje con dos del sexo opuesto. Dadas las circunstancias de estas dos parejas, la solución encontrada es la única funcional dentro del grupo que permite excluir a la vez el incesto y la homosexualidad (7).

Pero ante todo quisiéramos proponer algunas reflexiones sobre la peculiar estructura de este cuento. Estructura cerrada, inmediatamente se dirá. Sí, pero ¿qué es lo que provoca su efecto de tal?; ¿en qué se apoya la tensión estructural del relato? Creemos que fundamentalmente en cuatro elementos, a saber: 1) los ámbitos de la narración;

---

(7) Las relaciones posibles entre los cuatro personajes José, Elena, Víctor y Elenita, en efecto, son seis: dos regulares y cuatro (otra vez) irregulares. Las regulares son las dos declaradas, es decir, los matrimonios José-Elena y Víctor-Elenita. Las irregulares posibles serían las de José-Víctor (homosexual), José-Elenita (incestuosa), Elena-Víctor (la que se realiza: adúltera, pero no incestuosa en términos biológicos) y Elena-Elenita (simultáneamente homosexual e incestuosa). El cuento comienza con la declaración explícita de las relaciones regulares José-Elena y Víctor-Elenita; alude a la posibilidad de una relación adúltera entre Elenita y un personaje masculino indeterminado o cuya existencia no se comprueba; y termina en la aseveración de la existencia de la relación adúltera Elena-Víctor, que constituye el triángulo. (Como nota a esta nota, se puede apuntar que tanto la homosexualidad como el incesto aparecen desarrollados o aludidos en otros cuentos del mismo volumen.)

2) la inserción de una estructura topológica; 3) los diversos mecanismos productores de ambigüedad, y 4), finalmente, la disposición misma de los personajes según una escala de ambigüedad.

1. Los *ámbitos* de la narración están cuidadosamente determinados. La primera sección del cuento transcurre en las Lomas de Chapultepec, residencia de la alta burguesía «oficial», comercial e industrial de la ciudad de México. La segunda, en Coyoacán, ambiente de la burguesía media profesional y artística en ascenso (y no sólo en la casa del arquitecto o ingeniero Víctor, que responde plenamente a esas características, sino también a través de las referencias al cine, el café y la caminata nocturna por las calles de esa zona; aún el *racconto* dentro del *racconto* se mantiene inmerso en ese ambiente). La tercera sección vuelve a ubicarse en las Lomas, con una mención final del viaje de retorno a Coyoacán. La cuarta transcurre en Coyoacán hasta el momento final del viaje de Víctor; desde allí, en dirección a las Lomas. Nada es arbitrario en esta disposición espacial, pues todo el cuento es un ir y venir entre lo uno y lo otro: la concepción del matrimonio de la generación mayor y la que parece tener la generación menor; la fortuna y el arte; la autenticidad y la falsedad en la adhesión a ciertos valores. No hay una apertura hacia ningún otro modo de vida que implique una ruptura con este esquema preestablecido; las opciones posibles son esas dos: las Lomas de Chapultepec y Coyoacán, y en Víctor (sorpresivamente) esos dos modos de vida encuentran su «complementación».

2. La inserción de una *estructura topológica* (8) (la vuelta atrás o *racconto*, que a su vez incluye otra vuelta atrás) cumple no sólo la función obvia de proporcionar información sobre momentos del pasado pertinentes para mejor comprender la acción presente, sino que además remite al lector a la alternancia Lomas-Coyoacán, ya indicada, estableciendo aún más firmemente esos dos exclusivos ámbitos de la narración.

3. La *ambigüedad* (9) del cuento deriva de ciertos mecanismos que la producen y cuyo uso por el autor es seguramente deliberado. En particular mencionamos estos cuatro: *a)* la *repetición* de una noción temática, la complementación conyugal, en una serie de menciones

(8) Véase Hans Magnus Enzensberger: «Estructuras topológicas en la literatura moderna», *Sur* (Buenos Aires), 300, pp. 3-16, mayo-junio 1966.

(9) Recuérdese la observación de Roman Jakobson en su conocido trabajo «Lingüística y poética (citamos por la ed. castellana: Roman Jakobson, Roland Barthes y otros, *El lenguaje y los problemas del conocimiento*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso, 1971, pp. 7-47): «La ambigüedad es una propiedad intrínseca, inalienable, de todo mensaje centrado en sí mismo. En pocas palabras: es un corolario obligado de la poesía» (p. 40).

que apuntan a Elena hija, menos la última, explícitamente referida a Víctor y Elena madre; *b)* la *revelación* —tan cuentística—, es decir, el descubrimiento de que Víctor ya practica la discutida complementación, da el cierre final a la estructura, pero a la vez fuerza al reconocimiento de la atmósfera de ambigüedad precedente, obliga a una nueva lectura del texto; *c)* el *paralelismo* estricto entre la técnica del autor y el comportamiento de los personajes, ya que si éstos se engañan unos a otros, por otra parte Fuentes va dejando claves en el camino del lector también con el propósito de engañarlo; *d)* la *ignorancia* en que se nos mantiene con respecto a algunos personajes: si por una parte creemos saber relativamente poco sobre Elena hija, por la otra nuestra mayor ignorancia recae en Víctor, con respecto a quien Fuentes explota magistralmente las posibilidades de engaño ínsitas en el uso de una voz narrativa en primera persona.

4. Las observaciones precedentes nos permiten regresar al examen de las relaciones entre los personajes. Observados sobre todo desde el punto de vista de lo que el lector sabe de ellos en un momento dado, los personajes de *Las dos Elenas* forman una escala graduada de ambigüedad. Los extremos de esa escala están ocupados por los personajes masculinos, don José y Víctor: uno del que —en su chatura de burgués rico— sabemos casi todo, otro del que no sabemos casi nada. En los lugares intermedios de esta escala se sitúan, en ese orden, Elena hija y Elena madre. En el caso de la primera —Elenita— la ambigüedad con que el lector capta el personaje depende de que en éste las palabras sugieren una conducta que no sabemos si ella ha abrazado o va a abrazar. En cambio, en el caso de la madre —doña Elena— la ambigüedad procede de que sus palabras (que significativamente son las primeras que se escuchan en la narración) no dan ningún indicio que lleve a sospechar cuál es, en realidad, el patrón de su conducta con respecto a Víctor.

En otras palabras: podría decirse que en este cuento hay seis personajes: 1) don José, que habla como actúa y actúa como habla; 2) la Elenita que actúa, que posiblemente no viola el código de conducta de ninguno de los dos grupos generacionales aparentemente enfrentados; 3) la Elenita que habla, que en todo momento parece a punto de instaurar un cambio en su código de conducta; 4) la doña Elena que habla, que simplemente proporciona una versión —femenina— de los valores de don José; 5) la doña Elena que actúa, que con sus actos niega totalmente sus palabras, y 6) Víctor, que no «dice» prácticamente nada significativo y que se revela totalmente en su actuación.

El juego de Fuentes consiste en disponer los elementos de esta serie, como si ellos fueran unidades discretas claramente identificables; por ejemplo, como si la mayor parte de la narración consistiera en el relato de un enfrentamiento generacional, de dos *versus* dos, o como si —con variantes de apreciación, pero nada más— todo consistiera en el enfrentamiento de una *versus* tres, es decir, de «esas ideas» de Elena hija contrastando con la actitud más o menos «estable» de los demás miembros de la familia. Por supuesto, ello no es así.

En resumen, Carlos Fuentes parece estar proponiendo la idea —precisamente a través de su tratamiento de los personajes— de que la realidad no es ni caótica ni esquemática. Al contrario, la realidad deriva su tensión —como este brillante cuento la suya— de la permanente pugna entre ambas nociones. Posiblemente las relaciones humanas no sean infinitas; mas tampoco caben por completo en el repertorio de papeles en que la organización social se esfuerza por esquematizarlas. Lo que creíamos cuatro puede ser, no solamente dos más dos, tres más uno y uno más tres, sino también seis, o esos mismos cuatro elementos dispuestos según una combinación novedosa en la que no habíamos pensado. Si hay un principio ordenador, ese principio no es el de la oposición (lo bueno y lo malo, lo lícito y lo pecaminoso), sino el de la escala, aunque, como en este caso, sólo podamos definirla como una escala de ambigüedad.—*DAVID LAGMANOVICH (Department of Modern Languages and Literature. The Catholic University of America. WASHINGTON D. C. 20.017. USA).*

RECUPERACION DE RICARDO MOLINA

La edición de la *Poesía* de Ricardo Molina por parte de Visor Libros sugiere, ante todo, al lector que la poesía española de la posguerra está pendiente de una profunda y desmitificadora revisión. El libro no sólo viene a confirmar el claro y definitivo temperamento poético de Ricardo Molina. Los resultados de esta publicación ponen en crisis toda la serie de enunciados y pronunciamientos sobre los grupos poéticos de la posguerra.

Al grupo cordobés de la revista *Cántico* le tocó, en principio, una suerte de tercer orden a la hora de tener en cuenta su importancia. *Cántico* quedó relegada junto a tantas otras revistas que con más o menos fortuna se fueron sucediendo a partir de los años cuarenta. En lo fundamental han sido razones de carácter socio-

político las que han dividido el concepto poético en dos movimientos. Tendía a juzgarse la poesía de acuerdo con criterios ideológicos y con ello se olvidaba la alta misión que debía estar reservada al fenómeno poético. Se trataba de mirar desesperadamente hacia atrás o dar hacia adelante ciegos y desesperados saltos en el vacío. En medio estaba la verdad: esa verdad que, en el silencio, iba construyendo Ricardo Molina en el ámbito amable y reparador de su tierra.

La recuperación de Ricardo Molina corre paralelamente a la de otros poetas de la escuela cordobesa —Manuel Alvarez Ortega, García Baena, Juan Bernier, Mario López, Julio Aumente— que el tiempo va e irá recuperando con su lenta pero inevitable justicia. Hoy sabemos que *Cántico* es, sobre todo, un preciado eslabón entre la poesía más auténtica y culta del «27» y esta otra de la poesía española última. Hay en el «27» y en las últimas notas de nuestra poesía una riqueza expresiva, un buceo en el mundo de los sueños, una vibración y una conmoción que bien encuentran eco en estos poemas de Ricardo Molina que ahora nos ofrece oportunamente Visor.

Por muchas razones, Molina es preclaro eslabón entre la más preciada de nuestras generaciones del siglo XX y la poesía que luego habrá de venir. Sin aspavientos ni clamores va construyendo su obra. Bien sabe hacia dónde va y no hay engaños que le salgan al paso. Aquellos versos que Molina escribió para un oscuro poeta de provincias bien hubieran podido servir para él mismo:

Mientras otros en las ciudades, aplaudidos
como tenor de moda recogían el triunfo,
tú, lento por la luna, a tu casa volvías
desde la reja del amor nocturno.

Sin máscaras, inteligentemente, Molina aceptaba la influencia de poetas notables como Jiménez, Aleixandre, Diego, Neruda. Las resonancias son sobre todo evidentes en sus dos primeros libros, pero vienen superadas y asimiladas por su firme personalidad poética, por su fluida inspiración, reconocible en cada uno de sus poemas. Molina —como también ha hecho Hierro— no se hace un problema con las influencias. Todos somos hijos de las influencias, pero esta razón no es de considerar cuando es respaldada por una clara y vigorosa personalidad poética.

Pero por encima de estas lecturas, más o menos temporales, Ricardo Molina fue un poeta sabiamente formado e informado. Mucha más sorpresa que esta aparición unitaria de sus versos nos la pro-

dujo en su día la publicación, por parte de la fundación March, de su libro *Función social de la poesía.* A los mejores testimonios ensayísticos sobre el fenómeno poético —Alonso, Bousoño— se venía a sumar éste, verdaderamente abarcador, de Molina. Aquella poesía que los críticos y gacetilleros de la posguerra consideraban, en principio, como balbuceante, enfermiza y repetidora de juanramonianos ecos, de un andalucismo dulzarrón, se hallaba respaldada —en plena ignorancia y gazmoñería de los años cincuenta— por una sólida formación, por un ambicioso conocimiento de la poesía. Bajo el título simplista y engañoso de su libro crítico, Molina fue recorriendo —siempre en silencio y con calma— el camino de la experiencia poética a través de los poetas de todos los tiempos. Desde aquellos hombres que alzaban los brazos al cielo en ciudades triangulares y piramidales hasta los poetas últimos, ya citados, que él tanto amó, fue atisbando y escrutando, desvelando dudas, fiel siempre al concepto que él tenía de lo poético.

De este concepto sin mancha ni demagogias que él rastreó y confirmó en su libro crítico a través de las poéticas de todos los tiempos se resienten, ejemplarmente, sus propios versos, ya sea con el lenguaje fuertemente inspirado, juvenil, de las *Elegías de Sandua,* ya cincelados progresivamente, en libros más transparentes como *Corimbo* o la *Elegía de Medina Azahara.* Como Juan Ramón, Molina parte de un sentimiento abundante, profundo, desordenado, de buen andaluz, hacia esa sabia claridad de *Los fuegos solitarios.*

La poesía de Ricardo Molina no supondría nada sin el paisaje primordial que en ella aparece —el andaluz— y concretamente el de la ciudad natal y sus alrededores. La Córdoba de Ricardo Molina no es, preferentemente, ni la romana de Lorca ni la árabe. (Esto último a pesar de la evidente y constante referencia a Medina Azahara y a los hombres que cantaron «el amor y la luna».) Su Córdoba es la intemporal y múltiple que cada día se niega a ser devorada por el ciego desarrollo. Esa Córdoba, casi secreta, de Santa María de Trasierra —donde Góngora se había retirado a oficiar entre los pinos— de Sandua. También la Córdoba ciudadana, hostil y agria del Charco de la Pava y de los alrededores de la Cárcel; la Córdoba profunda y dramáticamente embalsamada de la Semana Santa, sin aspavientos turísticos. En fin, la Córdoba de las nubes de oro sobre Alcolea y de las palmeras y los olivos de la Arruzafa.

Pero nada supondría tampoco el paisaje si éste no estuviera transfigurado por el secreto acierto de la palabra y, en definitiva, por el latido y temblor de los sentimientos. Hay, especialmente en sus primeras obras, un espasmo angelical en cada poema, un asom-

bro y un estertor del que bien sabían un Boticcelli o un Fray Angélico. Asombro o inocencia que no quitan, por ello, ni una sola nota de ardor a la pasión, especialmente a aquella amorosa. Asombro y juvenil espanto de paloma, blancura y sorpresa, pero también la buena fuerza del cedro, la explosión del granado bajo el mediodía y la fiebre, casi vegetal, del beso. A pesar del evidente son nerudiano no hay palabra perdida o manoseada en estas torrenciales elegías de su primer libro. Ni siquiera los ecos de Rimbaud *(En el fondo del bosque hay un prado suave)* despersonalizan, por un momento, la total vibración del poeta. Si a veces pasa por la mente del lector una sola referencia ahí está, a continuación, ese testimonio personalísimo, convincente, del poeta, hecho casi de silencio:

... Los árboles
estaban como ahora inmóviles, inmóviles.

Es la misma inocencia que salva de una extremada sencillez a ciertas descripciones minuciosas o anecdóticas: esas historias de amor o esas citas, en apariencia, excesivamente evidentes que aluden a sus amigos o a sus poetas más admirados. Toda esta primera etapa de su poesía exulta continuamente, se eleva con expresiones comparables —pero irreconocibles y sin relación siempre— a las del mejor Lorca. Y luego ese deseo de cerrar el poema difuminándolo, de decirlo todo borrando la expresión, haciéndola precipitada y misteriosamente vaga:

... así mi alma gravita, gira y cae
fruto, flor, agua y águila en tu cuerpo

Sólo su sabiduría poética y su temprana muerte pueden confirmar las sentidas intuiciones de la Elegía XIII. Muchos de estos vaticinios encontramos también en Cernuda, del que tempranamente Ricardo Molina supo mantener, alzada y viva, la antorcha. La inocencia salva también el testimonio religioso del poeta, como en la monumental Elegía XXIX dedicada a Vicente Aleixandre:

Dios mío,
cómo me atreveré a invocar vuestro nombre
si esta tierra de paso me parece tan bella.

Si el clamor religioso encuentra eco en otros poetas de la posguerra no hallamos en la poesía de entonces esa intensa carga de misterio que escalofría y conmueve en cada poema de Molina:

Y ahora me doy cuenta, y esto es irremediable,
de que no soy un hombre de mi tiempo.
No, yo debí nacer en las islas de mármol.

En versos como el citado ya se va anunciando una buena parte de la poesía que va a venir hacia finales de los años sesenta. Desde que este verso se escribe tienen que pasar treinta años para que la poesía de Molina se vea enraizada en aquélla, en plena evolución de los poetas más jóvenes. La honda conmoción amorosa de Aleixandre, la fatídica y elegante lucidez de Cernuda conducen —a través del «filtro» simbolista— a la poesía de Ricardo Molina. Clásicos y modernos iluminan el camino del poeta. Sus pánicas visiones nos hacen pensar en griegos y latinos, en el inmarcesible y puro mensaje de éstos.

Una voz tan valiosa no tenía por menos que hacerse notar en el variopinto panorama poético de la posguerra. Así, en 1949, el premio *Adonais* recayó en *Corimbo,* que era el segundo libro del poeta. Los poemas se habían visto reducidos en dimensión, pero los valores de antes continuaban inmutables. En el plazo de unos años el sentimiento se había resumido sabiamente en *Corimbo* y en las *Elegías de Medina Azahara* aparecía, en verdad, destilado con su diamantina y ardorosa pureza. En lo que a la dirección de su poesía se refiere nada había cambiado. La palabra era esclarecedora, profunda, como en un principio; la emoción, muy latente. Sin embargo, algo se había enlutecido el son del poeta. Aquella exuberancia, aquel brillo y esplendor de las elegías de la sierra se fue apagando. Una temblorosa nocturnidad va tiñendo cada poema y, como en Cernuda, el desengaño —nunca, el desencanto— asoma su rostro en poemas igualmente perfectos. La desnudez al sol va aquí seguida por la efímera belleza de la rosa; los verdores de abril se condensan en sutil dolor, en amargura casi transparente. La vida irrumpe cortando al corazón muchos de los lirios de un tiempo y la amarga conseja no falta:

La sabiduría está en saber poco, como el ruiseñor.

Acaso el «Retrato de un poeta» resuma mejor que ningún otro poema la experiencia vital y poética de Ricardo Molina en su retiro provinciano. Como ya hemos señalado la identificación con el protagonista del mismo es evidente, o al menos Molina no deja de poner en evidencia su predilección. Más cincelada aparece ahora la nota amorosa en poemas como «El Herido» y «Hora de Amor». Magistral y envolvente en su desarrollo formal en «El Encantado». El ruiseñor de Keats ha afinado y depurado ahora la voz del poeta cordobés. A pesar de las sombras que llegan, el corazón sabe, esencialmente, todo:

Lo más profundo es la alegría.

El verso se hace sentencia y la buena lección de los griegos es aquí más evidente que en ninguna otra página de su obra. Hasta ha sabido desprenderse un tanto de su tierra, de su ciudad natal, de aquellos cordiales y emocionados testimonios anecdóticos de sus primeros poemas. La mirada se alza y va ahora más lejos. La mirada —por un momento— no cree en el desengaño, se remonta, huye, evita con dificultad las meditaciones excesivamente personales. Su voz está ahora más cerca del diálogo que del habitual monólogo. Estamos ante poemas como la «Oda a Gerardo Diego» o «Italia», cuya luz y cuyas costas se le aparecen ante los ojos como a Hölderlin se le aparecían las de Jonia, como una tierra prometida.

De libro que comentamos hay que deplorar que los poemas de la serie *Elegía de Medina Azahara* no aparezcan en su totalidad, como en forma de libro aparecieron en 1957 editados por *Agora* y dedicados a José Luis Cano. Al parecer se ha seguido la idea de seleccionar, con criterio antológico, toda la obra última que el poeta pensaba recoger bajo el título de *La viña florecida.* Los 33 poemas de la *Elegía de Medina Azahara* confirman la personalidad poética de Molina. En ellos el poeta se mantiene fiel no sólo a los dictados de la imaginación sino también a los de realidades superiores. Todo el libro es una larga meditación sobre las ruinas, sobre lo imperecedero y lo perecedero de lo humano.

A unos kilómetros de Córdoba tan sólo quedan las ruinas del antiguo palacio árabe sobre el que tantas maravillas se han dicho y escrito. La identificación con una Córdoba mora, a la que antes hacíamos referencia, no sería muy justa desde el momento que el programa poético de Molina va mucho más allá de un directo y fácil testimonio. La de Molina es siempre una poesía con segundos significados. En principio el *Yo soy como las gentes que a mi tierra vinieron...* de Manuel Machado podemos encontrarlo también en Molina:

Los hombres que cantaban
el jazmín y la luna
me legaron su pena
su amor, su ardor, su fuego.

Pero si continuamos la lectura del poema veremos cómo éste no responde al carácter fundamentalmente anecdótico, autobiográfico del de Machado. En Molina el testimonio pretende ser más imperecedero desde el momento que es ambicioso, desmedido. El verso de Molina se desnuda; está desposeído de límites inútiles, de per-

files. Es la esencialidad la que cuenta, pero una esencialidad bien precisa, enraizada en la prueba y en la pesadumbre de lo cotidiano:

Y esa melancolía
de codiciar eterno
el goce, cuya esencia
es durar un instante.

Siempre lo que se corrompe es lo más frágil, lo más delicado. Pero en ese instante, en ese breve espacio de tiempo también hallamos la esencia de cada cosa y de toda nuestra existencia, esa respuesta amable y suficiente sin la cual el artista —y más el de nuestros días— no podría continuar su camino. Molina se sirve de las ruinas de Medina Azahara para ir deshilvanando toda su problemática interna, el tejido delicado, perecedero y reparador —a pesar de su brevedad— de los sueños. Junto a Medina Azahara la meditación es sublime, es la más justificada de las evasiones porque para el poeta supone conocimiento, sabiduría; y para el lector, iluminación:

¿Qué importan las demás cosas?
Quedarse inmóvil aquí,
en la soledad más honda.

Si no fuese porque cada libro y cada poema tienen su justificación y valor en el momento en que se escribieron (y porque en la obra de un poeta verdadero no hay libros ni poemas irregulares) nos atreveríamos a decir que la *Elegía de Medina Azahara* es el más hondo y perfecto de los libros de Molina. (E insisto en que todas estas consideraciones sobre el mismo las hago porque son necesarias al margen de la muestra reducida que Visor ha publicado.) Si existe una obra de inequívoca unidad y de continuada transparencia, ésta podría ser la de Molina. Los elementos del libro —halcón, copa, luna, huerto fiel, vino antiguo— están unidos por secretos e indisolubles lazos.

No dudamos de los buenos frutos que aún hubiera dado la poesía de Molina de haber seguido viviendo el poeta. Los últimos poemas nos lo demuestran sobradamente. En poemas como «El Herido» el lector reconoce la fuerza de inspiración del primer Molina, junto a la maestría y el dominio formal del último. ¡Y qué bien aprendida y renovada la lección de su paisano Góngora! Las variaciones en metro sáfico sobre una canción vulgar le sirven para poner una vez más en evidencia la agudeza de su sentimiento, de su pensamiento:

¿Qué hizo el tiempo de mí? ¿Qué hice del tiempo?
Lo tuve todo, pero ¿fué algo mío?
Muy corto es el camino que conduce
de todo a nada.

Poemas como «Noche» resumen abundantemente todas las virtudes poéticas de Molina, todos sus recursos, su preciada aventura. El estupor, el asombro casi místico y el panteísmo de su religiosidad fundamental, el pensamiento inteligente y el sentimiento desbordado y heridor, acompañan al lector hasta las últimas páginas del libro. En ellas encontramos junto a aquella juvenil apoteosis de la tarde como un águila sangrante la piadosa mansedumbre de los últimos Salmos y Plegarias. Poesía intacta en la que la elevación, la enajenación, no consiguen borrar el terrestre enraizamiento del poeta: ¿Acaso no son «testimonio» versos como los que siguen?:

¿No bebí yo la copa que me fue ofrecida
sorbo a sorbo, su sombra, su veneno, su insomnio?

Estos versos, junto a los dos últimos de la selección que comentamos, resumen, con delicadeza y profundidad, toda la ansiedad y sabiduría del poeta cordobés:

Oh Señor, dame un cielo al que nunca haya subido
una plegaria de labios humanos.

ANTONIO COLINAS (Via Stampa, 4, 20123 MILAN. Italia).

MUERTES DE CHASE

Johnny, acosado, llega a lo más alto de un rascacielos de Miami, sale por una ventana, avanza por la cornisa con su maletín lleno de dólares, perseguido por *gangsters* y policías. La ciudad, abajo. Se agarra a una estatua particularmente providencial, abre el maletín, va lanzando puñados de billetes y, mientras 250.000 dólares vuelan por el aire y una multitud enloquecida se pelea por agarrarlos, Pepi, uno de los malos, dispara desde el edificio de al lado, recibe a su vez el balazo de Johnny, mueren los dos, se termina *Strictly for cash.*

Alex Kitson, boxeador frustrado, y Ginny Gordon, vengadora frustrada, al final del frustrado robo perfecto, en la cima de una montaña, rodeados por tropas que lanzan granadas, descubiertos por helicópteros militares, mueren así, agarrados de la mano: «Los soldados al acecho los vieron de pronto pasar por encima del reborde de la plataforma rocosa y caer hacia ellos, girando en el vacío.» Esto se titula *The world in my pocket.*

Val *Cade*, el mejor fotógrafo del mundo, «que encontró su destino en la persona de Juana Roca», animal sensual y mexicano de diecisiete años, alcanza la sabiduría: «El secreto de esta vida absurda consiste en apreciar los buenos momentos y despreciar los malos... Voy a poner término a un género de existencia que ya no me interesa», y pensando en Juana, botella de whisky en mano, sale de la cabaña esquiando para que lo maten sus perseguidores, armados de fusiles con mira telescópica. Chase sugiere que el dibujo desordenado, pero artístico, dejado por los esquís de *Cade* en la nieve pudiera pasar por su epitafio.

Julie, la bellísima, la cruel, la ávida, cuando al fin sus cómplices están muertos, en fuga o en prisión; cuando la propietaria de las joyas y las pieles ha muerto, y el marido de la muerta ha entrado voluntariamente en el fuego que devasta su laboratorio, y el amante de la muerta agoniza alcanzado por las llamas del mismo incendio que causó, Julie, desconectados los timbres de alarma, apagada la célula fotoeléctrica, accionado el mecanismo, entra en el cofre al fin, acaricia las pieles ya suyas, pulsa el botón que abre el mueble de las joyas y, con ese gesto, desencadena la última e ignorada defensa del cofre: «Hubo una brusca aspiración de aire y las puertas se cerraron de un golpe.» Es *The paw in the bottle.*

ES JAMES HADLEY CHASE

El metafísico del imposible robo perfecto, metafísico irónico, borracho y sádico, coleccionista de hampones de todos los horizontes a los que promete inevitablemente la muerte, comenzó su carrera con un título escrito en seis fines de semana, que es hoy un clásico del género: *No orchids for Miss Blandish* (1938, reescrito en 1961). Casi todo Chase estaba ya ahí, inyectando a la novela policíaca una superdosis de crueldad y de negrura que no se encontraba antes, al menos en tal cantidad. Dos millones de ejemplares de este libro han pasado, pero sigue siendo un modelo.

Su banda Grisson, primera realización de innumerables asociaciones *gangsteriles*, reunía a la vieja gordísima y monstruosa mamá

Grisson; a su hijo Slim, loco, asesino, vicioso, fanático del cuchillo; al bello Eddie; a Doc, médico borracho y abortador, y a un par más de comparsas como Woopy y Flynn. Los delincuentes de poca monta que no quieren matar y se ven envueltos en un asunto mayor que ellos; los hampones definidos por su fisonomía: cicatrices, grandes mandíbulas, pesados, de ojos inquietos; la preparación minuciosa del golpe, que se va frustrando poco a poco, como un círculo que se cierra implacable: fue, es y será Chase. El sadismo es mayor en esta novela por tener una víctima particular como miss Blandish, ajena al grupo. Otras veces la crueldad se ejerce, sobre todo, entre los mismos participantes al robo. Aquí, la chica millonaria, secuestrada, drogada, violada por Slim, que se ha enamorado de ella, polariza brutalmente el ingrediente sádico.

Dave Fenner, el detective privado, ex periodista agudísimo, joven, fuerte, de fealdad simpática, es el tipo inicial de otra larga serie que atraviesa la obra de Chase, generalmente como periodistas o fotógrafos. Fenner queda bastante tangencial a la trama, aunque sea la última pieza del mosaico fatal en lo que respecta a la banda Grisson. Tras la tensión, soportada largamente, que caracteriza a muchas novelas de Chase, el final se precipita: Fenner atacado a granadas, el club blindado asaltado por la Policía y la mamá ametralladora en mano, la persecución y muerte de Slim, con la Blandish a cuestas. Naturalmente, siendo un Chase el resultado debía ser trágico: la recién rescatada Blandish, convertida en drogadicta, embarazada, se tira por la ventana cuando Fenner cree haberla calmado.

Treinta años después, otra banda multicolor aparece en *An ear to the ground,* pero la realización es muy diferente: la historia se hace y se deshace, contada al novelista por un viejo buzo de Miami, Al Barney, inmenso bebedor de cerveza, que se interrumpe, sigue, pide más bebida, comenta, se excusa, etc. El narrador y la relación entre él y el novelista, así como el decorado del bar en la playa, tienen algo hemingwayano. Al mismo tiempo, en la trama se entrecruzan dos historias y su contacto decide precisamente la fatalidad. Por un lado, la banda de ladrones de joyas: el «coronel» Shelley, la gorda Marta, la bella acróbata Gilda, el duro Johnny. Por otro, la vietnamita-yanqui Tania, asesinando a la millonaria Lisa Cohen por el amor de su marido Harry, el donjuán oportunista. La banda desembarca, con su robo perfecto, en un escenario imprevisto: el del asesinato de la millonaria. La ciudad se llama Paradise City; Saigón no es más que un restaurante vietnamita; el fiscal Warren, un cerdo, preocupado únicamente de su carrera y decidido a echarle el crimen encima a Johnny, quitando de en medio al policía «honesto». Pero

An ear to the ground, comparado con *No orchids...*, es un divertimento, aunque sea al estilo de Chase.

Mayor peso de la tragedia encontramos en dos novelas de los cincuenta: *The paw in the bottle* y *The world in my pocket.* De nuevo las bandas: en la primera trona la señora French, «criatura masiva de piel amarillenta, mirada aguda y brillante», tiránica y cruel, rodeada de su hija, la bella Dana; el feísimo y viciosamente cruel Theo, el donjuanesco y fanfarrón Harry, el cobarde Bernstein: son, casi sin cambios, los tipos de *No orchids...* En la segunda, sin mamá dominadora, hay menos folklore, aunque se conserve al *gangster*-bello-nomalodeltodo, al malo y a la hermosa.

The paw in the bottle (1954) es más demencialmente trágica y peripécica. Si el robo perfecto acaba en la catástrofe, el interés se desplaza de la banda a las andanzas de Jullie Holland, la arrivista, traicionando por todas partes hasta morir encerrada en la soberbia caja fuerte. Pero el mecanismo de la fatalidad se dispersa en las anécdotas y los desarrollos secundarios.

En *The world in my pocket* (1958) se trata de la pura y nuda fatalidad, funcionando tan segura y puntualmente como, al mismo tiempo, el robo. Uno a uno, los miembros de la banda encuentran la muerte: Morgan, el jefe, balaceado por el guardián de la camioneta blindada y luego rematado, suprema ironía, por el chófer moribundo encerrado en la camioneta (a su vez encerrada en la caravana que la ha hecho desaparecer magistralmente); Gypo, el italiano soñador y cobarde, mordido por una serpiente en la montaña; Ed, el seductor malo, muerto a tiros por la Policía. Ya vimos el salto mortal de Alex y Ginny. La preparación del asalto toma 130 páginas; el ataque mismo es breve: detención de la camioneta blindada, tiroteo, camuflaje de la camioneta dentro de la caravana. Lo peor viene ahora: burlados los controles de las carreteras, estacionados en un *camping* playero, todas las tensiones estallan. Gypo no logra abrir la camioneta. El destino, en forma de niño curioso y listo, adivina quiénes son los extraños veraneantes y da la pista a la Policía para cobrar la recompensa. Chase no nos ahorra esta frustración suplementaria: el comandante de la Seguridad Militar y el teniente de la Policía se repartirán la recompensa, pese a haberla prometido al niño. Los *gangsters,* en fuga, van muriendo en la montaña.

LA ANTI-GESTA

«Las mujeres y la pasta es lo que hace girar el mundo», dice Eddie el seductor en *No orchids...* Con excepciones, las mujeres de

Chase son objetos caros, ligados al botín a conseguir. Pero esto no agota las metas de sus *gangsters:* el Slim de *No orchids...*, el Theo de *The paw...* son verdaderos viciosos del crimen, de la violencia inútil, del vitriolo o el cuchillo. Son los irrecuperables, los marcados de Chase, junto a la galería de hampones espesos y obtusos que se complace en retratar gracias a deformaciones, viruelas y otras señas. Ninguna piedad para ellos: la novela los presenta como seres de una pieza. Ninguna piedad tampoco para las madres terribles, estilo Grisson o French.

Luego vienen los desbordados: los seductores fanfarrones, los pobres cobardes, envueltos en la espiral del crimen. Hacia ellos Chase tiene a veces una súbita ternura, como con Gypo, cuyo sueño es volver rico a Italia para vivir entre los suyos, o con Harry, salvado de la muerte en *The paw...*, a quien veremos al final saliendo de la cárcel, bajo la nieve, «pero ninguna mujer elegante lo esperaba; sólo encontró una militante del Ejército de Salvación, que pedía dinero y que le agitó la alcancía en la cara». Las pequeñas víboras del tipo de Jullie podrían incluirse aquí pues no tienen la suficiente inteligencia, ni la suerte, para llevar a bien sus planes.

Al cabo, siempre en el renglón de las bandas, encontramos a los casi héroes, cuya encarnación mejor son Alex y Ginny en *The world...*: él, boxeador fracasado; ella, queriendo vengar al padre de la injusticia que la compañía de furgones blindados cometió. Tampoco para ellos habrá final feliz, pues, según Chase, tomaron la vía equivocada, y el error se paga con la muerte. Pero no es que haya, al parecer, una vía justa, como no sea la resignación ante un poder que dispone de batallones de policías y soldados, de helicópteros y camionetas inviolables. Es decir, si se trata del triunfo, sí puede que exista una vía justa: el triunfo, siempre que se obtenga. Pero no serán entonces las bandas folklóricas, fuera de la ley, las que lo consigan, sino los hampones eficaces, articulados orgánicamente con el poder. Por volver a una de las muertes espectaculares citadas al principio: en el duelo entre Johnny, el héroe solitario y honrado, y Petelli, amo de una pequeña ciudad de la Florida, con la policía a su servicio *(Strictly for cash,* 1951), vencerá lógicamente Petelli, aunque deje en la escaramuza un cuarto de millón de dólares y algunos de sus hombres.

Pero si la antigesta aniquila, por diversos motivos, a los miembros de la banda, respeta a veces al individuo, al solitario. No es que lo deje de matar, pero le da más oportunidades. En *The fast buck* (1952), Verne Baird, el «gigante rubio», es el malo más capaz

de toda la obra de Chase, y se acrecienta además visto por los ojos de Rico, el delincuente mísero y fascinado. Baird «personificaba todo lo que Rico querría ser: grande, fuerte, implacable: el matón. Era la encarnación misma de los sueños que Rico no realizaría jamás». Un poco más y Baird personifica también los sueños de Chase. Nunca, en efecto, se muestra el autor tan blando ante uno de sus duros. La complacencia llega incluso a ser algo irritante, y Baird, una especie de superhombre, quitando de en medio a hombres y mujeres, a policías y a detectives privados.

Chase esboza una vaga explicación psicoanalítica de Baird: su infancia, su soledad, el temor que inspiraba a sus compañeros. Por otra parte, su madre murió en una batalla del padre contra la Policía, su hermana es prostituta, su hermano está en la cárcel. Cuando creemos que alcanzamos lo social, la interpretación retrocede, enviándonos a un «brutal instinto criminal». La meta del gigante es la libertad, una libertad dispuesta a eliminar cualquier obstáculo y que se tiñe de gloria con evocaciones así: «se acordó de Chuck Fowler asediado en una casa. El se encontraba entre la muchedumbre de curiosos venidos al espectáculo. Había asistido al acribillamiento de Chuck por la Policía. Primero habían rociado la fachada del inmueble con sus ametralladoras. El chorro de plomo rompió los cristales, reventó los marcos de las ventanas, arrancó el revestimiento de yeso. Un verdadero fuego artificial. Luego habían lanzado sus bombas lacrimógenas y penetrado al interior, continuando a disparar como locos, demoliendo la casa, hundiendo la puerta de entrada, tirando con ametralladoras en la escalera. Chuck estaba muerto mucho antes del asalto final».

Nada podemos hacer en esta gloria de plomo: quedamos entre los curiosos, tratando de no encontrarnos en la trayectoria de las balas. La antigesta de Chase, que tritura en su rueda a casi todos los protagonistas, deja al cabo frente a frente al malo solitario, por una vez romantizado, y al poder policial —en este caso, el teniente Olin—, puro y duro: «Uno de estos días tus mentiras te conducirán derechito a la cámara de gas. Espero llegar a tiempo para escupirte en la cara.» Pero el mismo Olin abandona la escena, porque en la caza de Baird hay por medio un paquete de dólares tras el que andan el Departamento de Estado y las compañías de seguros. O sea que ni asesinos ni detectives interesan de verdad. Se trata de dinero; ése es el fondo sobre el que Verne Baird lucha solo en un pantano contra policías, traidores, perros y cocodrilos.

CHASE, POLITICO

Si la denuncia de la corrupción (gubernamental, policial, periodística y en general de todos los medios) se ha convertido en un rasgo genérico de la novela policíaca, su interés no consiste, pues, en la mera presencia dentro de una obra, sino en su utilización. En realidad, habría que plantear una discusión más amplia: ¿qué produce la denuncia reiterativa de la corrupción? ¿Cómo se la percibe? ¿Acentúa la pasividad o invita a la acción? Pero esto mismo sería necesario replantearlo cada vez, dentro de los distintos contextos nacionales. La denuncia es un rasgo genérico del policial norteamericano (aunque Chase sea inglés), no del inglés ni del francés y menos aún de los policiales del subdesarrollo. También el impacto que puede tener la denuncia en un Chase o en un Chandler, no digamos en un Horace McCoy, no tiene medida común con su presencia en un Carter Brown, por ejemplo. En este último, la corrupción es constatada, no denunciada. Incluso el policía asesino de Brown *es* el héroe, y sus crímenes forman parte de su «simpática» personalidad. En cierto modo, si tomamos a McCoy —la crítica total y brutal del sistema— y a Brown —casi un propagandista del Escuadrón de la Muerte— como extremos, Chase estaría en el medio.

Como cronista negro de la sociedad norteamericana —y muy de cuando en cuando y más parcialmente de la inglesa—, Chase es social. Sin embargo, al ir abatiendo uno por uno a sus personajes en esas ferias de tiro limpio que son sus novelas, lo social va quedando más y más al fondo. En primer plano se enfrentan el individuo y el destino. Un destino que es la fatalidad de la lucha contra el poder: la fuerza del poder, sumada al azar, sumada a los errores de los personajes, componen el destino total, existencial y político al mismo tiempo.

Pero Chase se niega a trabajar directamente ese carácter político del destino, y esto aparece claramente en algunas novelas: en *Gust another sucker* (1960) desde luego, y sobre todo en *Cade* (1966). En *Gust...*, un periodista ha intentado denunciar un vasto asunto de corrupción que implica al jefe de la policía municipal, a varios altos funcionarios y al director de su periódico. El resultado es que va a parar a la cárcel, acusado de homicidio involuntario, y lo encontramos a la salida de la prisión cuatro años después. Todo esto ocupa una decena de páginas; pero la novela se enrumba inmediatamente por otro camino, más anecdóticamente propio al género.

En *Cade,* el alejamiento de lo político es incluso el tema de fondo de la novela, su «mensaje». Las 30 primeras páginas son magníficas: el fotógrafo Val Cade llega a Eastonville para cubrir una manifestación

por los derechos civiles. La ciudad racista, que ha cortado sus lazos con el resto del país para ajustarle las cuentas a sus negros, es una verdadera pesadilla sangrienta de gordos blancos pistola al cinto, *sherifs* que encierran al fotógrafo en una habitación de hotel, negros golpeados a muerte en las calles. Lo que se le plantea a Cade no es otra cosa que el problema del compromiso, de la responsabilidad. Small, el joven negro secretario del Comité de Derechos civiles, le dice a Cade al principio: «Manifestamos a las tres. Hay más de quinientos hombres que nos esperan con matracas, revólveres y granadas lacrimógenas. Lo sabemos, pero eso no nos detendrá. Esta noche muchos de nosotros estarán sangrando, algunos en hospital; pero lo habremos hecho porque queremos seguir viviendo en esta ciudad. Muchos de nosotros tienen miedo, pero cuando supimos que usted estaría aquí para fotografiar lo que va a pasar, hemos tenido mucho menos miedo. Comprendimos que, pase lo que pase esta tarde, el mundo, gracias a usted, sabrá lo que hemos querido hacer y lo comprenderá.»

Tembloroso y borracho, Cade fotografiará la muerte de Small y de su novia; pero este último intento se frustra, porque un viejo negro, acobardado, entrega el rollo a la policía. Anulado el acto político, golpeado salvajemente por la policía, Cade se abandonará a un desmoronamiento iniciado ya antes, a partir de su pasión por Juana y del alcohol. Cuando hacia el final de la novela se le presente una nueva oportunidad de denuncia —esta vez una historia bastante rocambolesca de una espía rusa y un antiguo nazi—, Cade la rechazará, explicitando: «Hubo un tiempo en que una historia de este tipo me habría apasionado... Me parecía que la muerte de dos jóvenes negros significaba el fin de la civilización... Puedo asegurarle que el mundo seguirá su camino, porque la traición es ahora el telón de fondo de nuestra vida. Deduzco que todo esto no me concierne ni de cerca ni de lejos...; el secreto de esta vida absurda consiste en apreciar los buenos momentos y despreciar los malos... Voy a poner término a un género de existencia que ya no me interesa.»

Con esto volvemos a las muertes de Chase. Y lo sentimos por Cade, ¿y por Chase?—*JULIO E. MIRANDA (21, rue de l'Equité. 1090. BRUSELAS. Bélgica).*

Nota.—No he intentado, con esta interpretación, más que articular algunos títulos de Chase: el corte dentro de su obra produce una de las muchas configuraciones posibles. Sin embargo, quisiera complementar varios puntos. El de la «vía justa», por ejemplo. Chase es lo bastante lúcido como para saber que ni siquiera el triunfador, articulado orgánicamente con el poder, ha triunfado del todo. Ejemplo: el Nick English de *I'll bury my dead* (1953), hombre de negocios riquísimo, hábil, bien relacionado, y con la policía a sueldo. Incluso míster English puede caer desde lo alto, cuando un gángster loco se mete de por medio. De todos modos, English acaba bien, incluso humanizado, y entre el asesino vicioso,

ANDRES BELLO Y ENRIQUE GARCES, TRADUCTORES DE PETRARCA

et se mie rime alcuna cosa ponno, consecrata fra i nobili intellecti fia del tuo nome qui memoria eterna.

PETRARCA, *Canzoniere*, CCCXXVII.

No sé cuál es la razón por la que siempre se han incluido las traducciones poéticas de Bello entre las poesías originales. Por lo menos así ha sido hasta ahora en las antologías de sus versos más dignos de tomarse en consideración, e inclusive en el trabajo más riguroso al respecto, el tomo I de sus Obras Completas *(Poesías,* Caracas, Ministerio de Educación, 1952). Sus traducciones deberían formar un cuerpo aparte, tal como lo reclaman lo numeroso de las mismas y el hecho de que *no* son poesías originales de Bello.

Andrés Bello, un fino traductor, vertió al español poemas, enteros o fragmentos, de Byron, Víctor Hugo, Francisco Berni (y Mateo María Boyardo), Jacques Delille, Jean Pierre Clarisse de Florián, Lamartine, los *Nibelungos,* Alexander Pope, Giovanni Gherardo de Rossi, Tasso, Horacio, Virgilio, Tibulo, Plauto y Petrarca.

Era tan buen poeta como traductor de poesía. Sus versiones —traducciones e imitaciones— la mayoría de las veces fueron reelaboraciones sin traicionar —todo lo contrario, era una pasión de exactitud— el sentido, mas sí escribiéndolas poéticamente en español. No cayó

---

los políticos corrompidos y los policías criminales, hace figura ventajosa. Pero si el patrón tiene final feliz, varios de sus subordinados son asesinados de diversas formas, lo que viene a resultar en lo mismo: el triunfador... triunfa.

El gángster de esta novela es también especialísimo: ni madre terrible, ni miembro de banda, ni solitario forzudo, ni bruto vicioso; es decir, nada de eso sólo, sino un poco de todo: solitario jefe de banda, vicioso inteligentísimo, seductor valiente y hábil, y para colmo, «dilettante» en música y pintura: es un tipo aparte en la obra de Chase, así como ésta es una narración algo aparte, en la que pasamos la primera mitad buscando *quién es el asesino, como en los buenos tiempos de Agatha Christie. Además, el círculo de la* fatalidad no se cierra sobre el personaje designado —English—, sino sobre Sherman, el chantajista asesino.

La personalidad de Sherman me hace ver igualmente que no he insistido lo bastante en el estilo de las muertes de Chase, cuando no es el destino —el político-existencial— el que mata, sino un asesino sádico. Sherman nos ofrece aquí un catálogo de estrangulamientos, cuchilladas y balazos realizados bajo la fruición de su mirada ambarina de lechuza, o pensando que el temblor de los músculos bajo la piel desnuda de la víctima (la bella Julie, en este caso) «le recordaban la superficie de un riachuelo rozado por la brisa». Decididamente, Roger Sherman es el loco más interesante de Chase.

Una nota final —pues cada novela me llevaría a agregar nuevos puntos de mira—: el *colmo de la resignación ante el poder se encuentra quizá en Blondes Réquiem,* donde, pese al «final feliz» del protagonista y la muchacha, en lo que respecta a la ciudad el margen de opción se reduce a escoger entre el policía más corrompido y el algo menos corrompido. El final será, pues, feliz para la pareja que abandona la ciudad, no para los habitantes que se quedan en ella.

en el error de muchos traductores, quienes, para ser fieles al sentido, no lo son, en cuanto a la carga poética, a la lengua a la cual vierten. Porque poesía es lenguaje. Los significados, las anécdotas se trasvasan, pero ¿el lenguaje? Ah, esto es más difícil. Bello pudo compaginar ambos elementos; a su sensibilidad, al conocimiento de diversos idiomas, los coadyuvó su vasta cultura. Pese a tal carácter de las traducciones de llevar su *sello,* de ser en muchos casos poesía compartida, no pueden considerarse creaciones del bardo venezolano. Ellas deberían formar un cuerpo aparte.

La traducción de Bello se mantuvo inédita hasta 1952, fecha en la cual aparece *Poesías* (op. cit., p. 188). Transcrito de un manuscrito del autor. La Comisión Editora, en nota acompañante del poema, dice: «... Corresponde a la época de Bello en Chile. Por el tipo de letra podría fecharse alrededor de 1840.» Lleva por título: «¿No es éste el suelo que mi débil planta...» Es en sí un fragmento en forma de silva de la composición de Petrarca «CXXVIII», exactamente los once versos del 81 al 91. Según la nota crítica ya citada, hay algunas variantes de redacción en el manuscrito, las cuales damos (compárese con la edición definitiva más adelante):

Versos:	4.°	*«¿No es aquésta, decid, la patria mía,»*
	9.°	*«mirad el secreto de la triste»*
	10.°-11.°	*«que de coronas espera»*
		«que espera de coronas solamente paz y descanso...»

IN LINGUA DEL PETRARCA

... ...

81 *Non è questo 'l terren ch'i' tocchai pria?*
82 *Non è questo il mio nido*
83 *ove nudrito fui sì dolcemente?*
84 *Non è questa la patria in ch'io mi fido,*
85 *madre benigna et pia,*
86 *che copre l' un et l'altro mio parente?*
87 *Perdio, questo la mente*
88 *talor vi mova, et con pietà guardate*
89 *le lagrime del popol doloroso,*
90 *che sol da voi riposo*
91 *dopo Dio spera; et pur che voi mostriate*

... ...

81: *ch'i' tocchai pria:* dove nacqui. 83: *nudrito:* allevato, cresciuto. 90: *riposo:* conforto.

VERSION DE BELLO

1 *¿No es éste el suelo que mi débil planta*
2 *holló primero? ¿No es aquéste el nido*
3 *en que tan dulcemente fuí mullido?*
4 *¿No es aquésta la santa*
5 *tierra natal, madre benigna y pía*
6 *que cubre de mi padre los despojos?*
7 *¡Por Dios! Esto la suerte*
8 *tal vez os mueva; y con piadosos ojos*
9 *mirad el duelo de la triste gente*
10 *que sólo de coronas*
11 *paz y descanso espera...*

OTRA TRADUCCION CASTELLANA, LA DE ENRIQUE GARCES

Según juicio del erudito bibliógrafo español Justo García Morales, Enrique Garcés es uno de los buenos traductores de las *Rimas* completas de Petrarca en lengua castellana. Nació este curioso poeta y aventurero en Oporto, tal vez hacia 1535. Estuvo en el Perú como minero y murió como canónigo de la catedral de México después de 1591, año de la publicación en Madrid de su versión completa de las *Rimas* de Petrarca (*).

... ...
81 *¿No es esta tierra donde yo vivia?*
82 *¿No es éste el nido mío*
83 *en donde fuí criado dulcemente?*
84 *¿No es ésta aquella patria en que me fío,*
85 *madre benigna y pía,*
86 *que a mis padres ya cubre y tanta gente?*
87 *Muévase vuestra mente,*
88 *por Dios, y contemplad con pío pecho*
89 *las lágrimas del pueblo doloroso,*
90 *que de vos el reposo*
91 *después de Dios espera con derecho;*
... ...

EL PATRIO NIDO

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno ha tenido muchos imitadores y suerte de traducciones. Es un lamento, hermoso cuan triste, sobre los desastres de las guerras fratricidas y un interrogarse acerca

(*) Sobre Garcés, véase Justo García Morales, «Enrique Garcés, traductor de Petrarca». Rf.: F. Petrarca, *Rimas*, op. cit., pp. 66-79.

del destino de la Patria. El trozo seleccionado por Bello es muy significativo si se recuerdan su desencajamiento de Venezuela a raíz de la Guerra de Independencia y las meditaciones posteriores dedicadas por el poeta a las guerras de estabilización social que siguieron a la independentista. Además de los anteriores, se encuentra un tema muy recurrente en la poesía original del venezolano: el destierro. El destierro del «patrio nido» *(Non è questo il mio nido...)*, el vivir y morir lejos de la tierra de sus padres, cuna de la niñez y territorio testigo de los cálidos años de la juventud. Tales motivos aparecen en muchas de las composiciones escritas en Londres y Chile. Los recuerdan «No para mí, del arrugado invierno...», en sus versos finales.

No para mí, del arrugado invierno
rompiendo el duro cetro, vuelve mayo
la luz al cielo, a su verdor la tierra.
No el blando vientecillo sopla amores
o al rojo despuntar de la mañana
se llena de armonía el bosque verde.
Que a quien el patrio nido y los amores
de su niñez dejó, todo es invierno.

Igual en *Alocución a la Poesía, La agricultura de la zona tórrida, El Diez y Ocho de Setiembre,* el canto III de *El proscrito,* y en algunos otros.

Naturaleza da una madre sola,
y da una sola patria... En vano, en vano
se adopta nueva tierra; no se enrola
el corazón más que una vez; la mano
ajenos estandartes enarbola;
te llama extraña gente ciudadano...
¿qué importa? ¡No prescriben los derechos
del patrio nido en los humanos pechos!

(«El proscrito», versos 1089-1096.)

EL POEMA «CXXVIII» DE PETRARCA, EN ITALIANO Y EN CASTELLANO

Italia mia, benché 'l parlar sia indarno
a le piaghe mortali
che nel bel corpo tuo sí spesse veggio,
piacemi almen che' miei sospir' sian quali

spera 'l Tevero et l' Arno,
e 'l Po, dove doglioso et grave or seggio.
Rettor del cielo, io cheggio
che la pietà che Ti condusse in terra
Ti volga al Tuo dilecto almo paese.
Vedi, Segnor cortese,
di che lievi cagion' che crudel guerra;
e i cor', che 'ndura et serra
Marte superbo et fero,
apri Tu, Padre, e 'ntenerisci et snoda;
ivi fa' che 'l Tuo vero,
qual io mi sia, per la mia lingua s' oda.

Voi cui Fortuna à posto in mano il freno
de le belle contrade,
di che nulla pietà par che vi stringa,
che fan qui tante pellegrine spade?
perché 'l verde terreno
del barbarico sangue si depinga?
Vano error vi lusinga:
poco vedete, et parvi veder molto,
ché 'n cor venale amor cercate o fede.
Qual piú gente possede,
colui è piú da' suoi nemici avolto.
O diluvio raccolto
di che deserti strani,
per inondar i nostri dolci campi!
Se da le proprie mani
questo n'avene, or chi fia che ne scampi?

Ben provide Natura al nostro stato,
quando de l'Alpi schermo
pose fra noi et la tedesca rabbia;
ma 'l desir cieco, e 'ncontra 'l suo ben fermo,
s'è poi tanto ingegnato,
ch' al corpo sano à procurato scabbia.
Or dentro ad una gabbia
fiere selvagge et mansüete gregge
s'annidan sí, che sempre il miglior geme;
et è questo del seme,
per piú dolor, del popol senza legge,
al qual, come si legge,

Mario aperse sí 'l fianco,
che memoria de l'opra ancho non langue,
quando assetato et stanco
non piú bevve del fiume acqua che sangue.

Cesare taccio che per ogni piaggia
fece l' erbe sanguigne
di lor vene, ove 'l nostro ferro mise.
Or par, non so per che stelle maligne,
che 'l cielo in odio n'aggia:
vostra mercé, cui tanto si commise.
Vostre voglie divise
guastan del mondo la piú bella parte.
Qual colpa, qual giudicio o qual destino
fastidire il vicino
povero, et le fortune afflicte et sparte
perseguire, e 'n disparte
cercar gente et gradire,
che sparga 'l sangue et venda l'alma a prezzo?
Io parlo per ver dire,
non per odio d' altrui, né per disprezzo.

Né v'accorgete anchor per tante prove
del bavarico ignanno
ch'alzando il dito colla morte scherza?
Peggio è lo strazio, al mio parer, che 'l danno;
ma 'l vostro sangue piove
piú largamente, ch'altr'ira vi sferza.
Da la matina a terza
di voi pensate, et vederete come
tien caro altrui che tien sé cosí vile.
Latin sangue gentile,
sgombra da te queste dannose some;
non far idolo un nome
vano senza soggetto:
ché 'l furor de lassú, gente ritrosa,
vincerne d'intellecto,
peccato è nostro, et non natural cosa.

Non è questo 'l terren ch'i' tocchai pria?
Non è questo il mio nido
ove nudrito fui sí dolcemente?

Non è questa la patria in ch'io mi fido,
madre benigna et pia,
che copre l' un et l'altro mio parente?
Perdio, questo la mente
talor vi mova, et con pietà guardate
le lagrime del popol doloroso,
che sol da voi riposo
dopo Dio spera; et pur che voi mostriate
segno alcun di pietate,
vertú contra furore
prenderà l'arme, et fia 'l combatter corto:
ché l'antiquo valore
ne l'italici cor' non è anchor morto.

Signor', mirate come 'l tempo vola,
et sí come la vita
fugge, et la morte n'è sovra le spalle.
Voi siete or qui; pensate a la partita:
ché l'alma ignuda et sola
conven ch'arrive a quel dubbioso calle.
Al passar questa valle
piacciavi porre giú l'odio et lo sdegno,
vènti contrari a la vita serena;
et quel che 'n altrui pena
tempo si spende, in qualche acto piú degno
o di mano o d'ingegno,
in qualche bella lode,
in qualche honesto studio si converta:
cosí qua giú si gode,
et la strada del ciel si trova aperta.

Canzone, io t'ammonisco
che tua ragion cortesemente dica,
perché fra gente altera ir ti convene,
et le voglie son piene
già de l'usanza pessima et antica,
del ver sempre nemica.
Proverai tua ventura
fra' magnanimi pochi a chi 'l ben piace.
Di' lor: —Chi m'assicura?
I' vo gridando: Pace, pace, pace.

* * *

Italia mía, aunque mi hablar sea vano
a llagas tan mortales
y tantas, como en ese cuerpo veo,
querrían mis suspiros fuesen cuales
el Tíber de mi mano
espera y Arno y Po donde me empleo.
Lo que mi Dios deseo
es que lo que te trajo acá a la tierra
te volviese a tu santa patria amada,
pues ves, Señor, trabada
de tan liviana causa tan gran guerra.
Los que endurece y cierra
Marte superbo y fiero,
enternécelos, padre, y los desliga
y manda por entero
que la verdad mi lengua aquí les diga:

Oh vos a quien Fortuna ha dado el freno
de tan ricas majadas
y de ellas compasión ninguna os mueve,
¿qué quieren entre nos tantas espadas?
¿Es porque este terreno
de Bavárica sangre se renueve?
Error vano os conmueve,
pues tenéis lo que hacéis por acertado,
buscando amor y fe en el mercenario;
mirad que es al contrario
que aquél va de enemigos más cercado
que a más ha soldado.
¡Ay presa detenida
que del desierto anegas nuestros huertos!
Mas si es de nos venida
la causa, ¿quién nos deshará los tuertos?

Bien proveyó natura a nuestro estado
los Alpes, cuando opuso
a la tudesca rabia fiera impura;
mas el deseo nuestro en sí confuso
hinchar ha procurado
de roña el seno cuerpo y de amargura,
y ahora una clausura
las bravas fieras con las mansas greyes

encierra, donde siempre el mejor gime;
y porque más lastime,
viene este mal de gente atroz, sin leyes,
a la cual y a sus reyes
mostró Mario su brío,
de que memoria dura aún hoy en día,
cuando en Sextil el río
tanta sangre como agua se bebía.

¡Ah, César Cayo!, que en aquella tierra
las hierbas en sanguinas
volvió, metiendo el hierro en sus entrañas;
las estrellas ahora con malignas
muestras nos hacen guerra
por mano de quien rige estas cabañas,
que por hartar sus sañas
del mundo pierden la más bella parte.
¿Cuál culpa o cuál juicio o cuál destino
hace al pobre vecino
que deje de aburrido oficio y arte
y de su haber dé parte
a quien con mil maldades
su sangre vierta o se la ponga en precio?
Yo digo las verdades,
y no por odio ni por menosprecio.

Ni mil pruebas os han escarmentado
del bavárico engaño,
que alzando el dedo juega con la muerte,
donde el tormento es muy mayor que el daño.
Mas creo ha derramado
la sangre vuestra alguna ira más fuerte;
pensad en vuestra suerte
desde el salir del sol hasta que asombre:
veréis que el que a otro precia, a sí se apoca.
Latinos, a quien toca
dad orden que esta carga se descombre;
no hagáis ídolo un nombre
tan vano y sin cimiento,
que vencer una gente tan astrosa
a nuestro entendimiento,
pecado es nuestro y no natural cosa.

¿No es esta tierra donde yo vivía?
¿No es éste el nido mío
en donde fui criado dulcemente?
¿No es ésta aquella patria en que me fío,
madre benigna y pía,
que a mis padres ya cubre y tanta gente?
Muévase vuestra mente,
por Dios, y contemplad con pío pecho
las lágrimas del pueblo doloroso,
que de vos el reposo
después de Dios espera con derecho;
piedad venga a despecho
desde furor y engaño,
ansí resistiréis con más concierto,
que aquel vigor de antaño,
aun en Italia no es del todo muerto.

Mirad que el tiempo vuela y que se muda,
y que esta nuestra vida
trae arrastrando tras de sí la muerte;
pensad los que aquí estáis en la partida
que el alma ha de ir desnuda,
y sola ha de llegar al paso fuerte;
al echar de la suerte
id aliviados de odios y rencores
que suelen impedir la vía serena;
y lo que en daño y pena
de otro se gasta, gástese en labores
de ingenio y en primores
que hay en la vida humana,
o en obra alguna honesta se convierta,
que el cielo no se gana
si desde acá no va la senda abierta.

Canción: yo te amonesto
que tus razones con respeto digas,
que has de ir a ver algunas potestades
y hoy son las voluntades
llenas de usanzas pésimas antiguas,
de verdad enemigas.
Ve, prueba tu ventura

con grandes que se precian de lo bueno.
¿Y a mí quién me asegura?
Llevar de paz la boca y pecho lleno.

(Traducción de *ENRIQUE GARCES.)*

LUBIO CARDOZO (Apartado Postal 62. MERIDA. Estado de Mérida. Venezuela).

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ANDRES BELLO: *Poesías.* Caracas, Ministerio de Educación, 1952, CXXXIX, 757 pp., lám. *(Obras completas,* vol. I. Estudio introductorio de Fernando Paz Castillo).

FRANCESO PETRARCA: *Canzoniere.* Testo critico e introduzione di Gianfranco Contini. Annotazioni di Daniele Ponchiroli. Torino, Giulio Einaudi, editore, 1972, XXXVIII, 471 pp., 2 h. (Nuova Universale Einaudi, vol. 41).

FRANCESO PETRARCA: *Rimas en vida y en muerte de Laura. Triunfos.* Traducción de Enrique Garcés *(Rimas...)* y Hernando de Hoces *(Triunfos).* Prólogo y adiciones de Justo García Morales, Madrid, Aguilar, 1957, 529 páginas, lám. (Colección «Crisol», vol. 395).

Seccion bibliografica

HONDO ESCLARECIMIENTO DE WILHELM REICH

Me parece de extraordinaria importancia el extenso estudio que Luigi de Marchi ha dedicado a Wilhelm Reich (*), primero por la significación del personaje en sí mismo y después por el tratamiento a que ha sido sometido. La exposición fiel, minuciosa, crítica y valorativa de su singular aventura intelectual es hasta ahora el mejor procedimiento para que pueda progresar con alguna coherencia la idea viva y tremante de la cultura y, dentro de su mecanismo complejo, la inserción particular de Reich. Como todo investigador revolucionario y honesto, tuvo que convertir su trabajo en un permanente elemento de fricción con los poderes establecidos, con la ciencia oficial, y obtuvo el exilio repetido y la cárcel a cambio de su formidable empuje y originalidad de pensamiento.

Habría que preguntarse de dónde *no* fue expulsado Reich, pues si siendo psicoanalista fue expulsado de la Sociedad Internacional de Psicoanálisis, y siendo marxista, fue expulsado del Partido Comunista, junto al forzoso extrañamiento de su propio país, Austria, y de Alemania, Dinamarca, Noruega, Suecia y otras peregrinaciones, hasta desembocar en la esperanza democrática del mundo por aquella época, Estados Unidos, donde hallaría ignominiosa muerte carcelaria, hemos de concluir que algo verdaderamente incendiario y provocativo contenían sus actitudes mentales para que en ellas se cebaran con tanta saña los fenómenos de la marginación persecutoria, caso similar, por ejemplo, al de Marx y Trotsky.

En España la figura de Reich goza casi de un desconocimiento absoluto, y salvo alguna biografía breve, alguna cita esporádica y algún texto dactilografiado o libro traducido en Argentina, no ha merecido aún los honores masivos de la versión al castellano, al modo en que nos llegó Marcuse, que, por cierto, bebió en las fuentes reichanas.

(*) Luigi de Marchi: *Wilhelm Reich, biografía de una idea*, trad. de S. Sañé (edición original italiana de 1970), Ediciones Península, Barcelona, 1974, 488 pp.

Sin embargo, este desolador panorama queda plenamente interrumpido con la versión al español del libro que nos ocupa. Rápidamente, sin equívocos, sin fanatismo, accedemos al mejor entendimiento de Reich desde una vertiene divulgadora y técnica cuando es preciso, amorosa, dolida y crítica. En el libro de Luigi de Marchi hay exposición, polémica y síntesis personales y agudas. De Marchi es discípulo y admirador de Reich, pero eso no le impide señalar cuando llega la ocasión determinados puntos flacos, errores o diferencias de opinión con el maestro, sobre todo cuando Reich era un filocomunista enfervorizado. Pero a quien considera el cerebro más original y revolucionario del siglo. El pormenorizado análisis y la acumulación de datos objetivos que brinda Luigi de Marchi obligan a admitir sin vacilar la aseveración.

El psicoanalista Reich extendió su insaciable capacidad teórica y experimentadora a otros campos biológicos, físicos y astronómicos, derivados en parte del primero, como consecuencias lógicas, o presididos siempre por la constante de su preocupación central, la sexología. La pluralidad investigadora de Reich hay que considerarla como un avance gradual inspirado en las implicaciones profundas del núcleo sexual, aunque ello le costara a veces incurrir en sospechas de mixtificador o advenedizo, suscitando sistemáticamente la envidia, el rencor o la desconfianza del mundo oficial científico.

Sobre la obra de Reich se ha cernido una espesa capa de silencio, pero la mayoría de los psicoanalistas o de los que actúan en esa esfera deben algo a la sugestibilidad de sus concepciones, sin reconocimiento explícito, según señala De Marchi. En este caso se hallan Karen Horney, Franz Alexander, Abraham Kardiner, Harry Stack Sullivan, Erich Fromm y Marcuse, es decir, la plana mayor de todo el movimiento neofreudiano. Reich es el «maldito» que, desde la plataforma de una audaz impugnación de Freud, algunas de cuyas propuestas dejó tambaleándose, irradió teorías y formulaciones de notable aprovechamiento ulterior, pero de obstinado silenciamiento por parte de los beneficiados, acaso por el camino desdichado que tomó su vida social y profesional y por las acusaciones de enajenación mental, pornografía, especulación fraudulenta y final encarcelamiento y muerte en 1957.

La causa del fallecimiento no se llegó a establecer, aunque se supone debida a la experimentación de drogras medicinales a que se prestó en prisión para conseguir condonaciones en el tiempo de condena. Otra hipótesis atribuye la causa de su muerte al mal contraído en otros experimentos anteriores sobre «interacción de energía nuclear y energía *orgónica*». En cualquier caso, el libro de Luigi de Marchi supone una absoluta reivindicación de la persona y el pensa-

miento de Reich. Se trata de una figura imprescindible para enfrentar las dos grandes vertientes en que se ha esquematizado la cultura moderna, esto es, el análisis de la desventura psíquica y las relaciones económicas de la sociedad, esquemas representados, como se sabe, por Freud y Marx, a la cabeza de un proceso sometido a continua revisión y de cuya conciliabilidad es Reich el autor más atrevido y profético al llevar el psicoanálisis al grado de politización necesario que le permitiera asumir las grandes tensiones colectivas socioeconómicas.

Ser marxista a secas o, aún más, maoísta a secas —en el planteamiento de De Marchi— ya no es pertenecer a la pura izquierda, la cual pretende desligarse del proceso conducente al totalitarismo de los países socialistas y entiende que la verdadera libertad sólo podría hallarse en una revaloración de los «condicionamientos psicológicos por encima de los condicionamientos económicos». Se trata de ver los problemas a la luz de la psicología política y con base en la reestructuración sexual. Piensa Luigi de Marchi que, a causa de este problema —la progresiva marginación psicosexual— hay que mirar a Fromm y a Marcuse con profunda sospecha y a Reich con profundo respeto. Parece ser que recargar el acento sobre la capacidad liberadora de la no inhibición sexual es algo que ninguna organización social tolera.

Hay un hilo que une idealmente los tres grandes momentos de la investigación reichana —el psicológico, el sociológico y el biológico-físico— y supone la visión de todos los fenómenos individuales, sociales y naturales como un *proceso energético* —anota De Marchi— que actúa al mismo tiempo y a todos los niveles. Esta idea de Wilhelm Reich tuvo sus precursores en el mundo antiguo, el animista, y en la filosofía presocrática: «Pero lo que caracterizó inconfundiblemente a Reich —escribe De Marchi con afán de síntesis—, como veremos, lo que le colocó y lo mantiene en una posición verdaderamente única en la historia del pensamiento occidental (y, más en general, humano) fueron, además de la extraordinaria versatilidad de ingenio que le permitió extenderse en los más diversos campos de la ciencia (desde la medicina a la sociología, desde la psicología a la biología, de la biofísica a la astrofísica), una conciencia extremadamente precoz de las tremendas responsabilidades sociales y morales que le imponían los descubrimientos freudianos y marxistas además de las intuiciones de sus investigaciones propias; una valentía excepcional (especialmente para un hebreo de la Europa de los años veinte y un científico destinado a un éxito seguro en lo académico y en lo profesional) en asumir tales responsabilidades, y una pode-

rosa voluntad y capacidad de sintetizar los dos grandes filones de la investigación (el de las ciencias sociales y el de las ciencias naturales) en una única y fundamental concepción vitalista.» Cita quizá demasiado larga, pero necesaria para dar una auténtica dimensión del personaje.

En *Wilhelm Reich, biografía de una idea* observamos a un personaje independiente que denunció en profundidad los caminos de la represión y sus causas, fundiendo la socioeconomía y la psicología y haciendo del sexo el epicentro de su universo o, mejor dicho, de la energía orgástica. De Marchi ha establecido los temas y sugerencias en los que Wilhelm Reich debe considerarse un precursor y, entre otras cosas importantes, delinea un movimiento —según el tipo de psicoanálisis de izquierda representado por Reich— cuyo sentido político parece ser que puede superar las contradicciones internas de la socialización. Creo que para incitar a la lectura del libro no se podría citar nada más atrayente, libro en parte compuesto con las anotaciones del diario de Reich.

Con todo, tengo la impresión de que hay algunos aspectos fundamentales de Reich no reseñados en esta nota. Por ejemplo, el sentido de sus disensiones con Freud, sus disensiones con el comunismo oficial y su última etapa orgonómica. Intentemos dar una idea simplemente orientadora.

En el conflicto de Freud y Reich se cuenta como más destacado el tema del origen de la neurosis. El maestro había escrito: «Es la angustia la que produce la represión y no, como he creído anteriormente, la represión la que produce la angustia.» El propio Freud, como indica, creyó antes en una inversión de los factores causales. De Marchi entiende que la evolución del maestro hasta culpar a la angustia como fuente de la represión muestra su verdadero temperamento fatalista (De Marchi añade otros conceptos, «conservador», «autoritario», que yo no encuentro justificados de *esa manera),* con el cual no tenía más remedio que chocar el vitalismo revolucionario y esperanzador de Reich, que también impugnó —o matizó, seamos prudentes— la idea de sublimación en Freud y su aseveración del sadismo natural de las masas. No obstante, para admirarlo o combatirlo, Freud fue el gran mentor de Reich.

Pancomunista convencido y militante durante diez años, Reich se ganó la expulsión del Partido por sus «ideas venenosas e inmorales». He aquí una paradoja política increíble. De la Sociedad Psicoanalista Internacional lo expulsaron por comunista, y del comunismo internacional lo expulsaron por difundir ideas burguesas y minar el empuje y la unidad revolucionaria. Esto demuestra la incapacidad de los mo-

vimientos políticos tal como hasta ahora se conciben para resolver los problemas de la humanidad. La represión de la energía sexual en la infancia y en la adolescencia —según Reich— es la base de todas las represiones ideológicas y económicas, armas de dominio, y el origen de la mayoría de las enfermedades y perturbaciones psíquicas, incluidos el cáncer, la homosexualidad y otros disturbios que pudieran parecer remotamente relacionados con el proceso energético, tanto de la persona como de la naturaleza física.

La clase de energía descubierta por Reich fue bautizada con el nombre de *orgón,* pues había llegado a su aislamiento a través de la fórmula del orgasmo y a su efecto biológico, que es el de estimular las sustancias orgánicas. De aquí pasó, entre otros audaces experimentos, a la construcción de acumuladores orgónicos. Entre estos aparatos, la escandalosa implicación sexo-orgástica y la mediocridad prejuiciosa de la ciencia oficial se fraguó la ruina de Reich. A los culpables, Luigi de Marchi no vacila en llamarlos «canallas», aunque también señala que la teoría y práctica orgónica precisa de una rigurosa tarea verificadora (jamás intentada).

En suma, *Wilhelm Reich, biografía de una idea,* escrito por el investigador italiano y secretario de la organización para el control de nacimientos, Luigi de Marchi, autor de otras importantes obras de sexología, me parece un libro profundo, revolucionario por vía psicológica, valiente y fundamental. No es una introducción a Reich: es la mejor manera de participar en la «larga y solitaria aventura intelectual» del ingenio más vivo de la vieja y conmovida Europa. A pesar de haber denunciado en sus obras el comportamiento de la psicología de masas y los recursos del poder, Reich en la práctica no fue consciente del cerco mortal, o no quiso serlo en una última y legítima soberbia personal. Su antifascismo permanente y la desilusión enajenante que le procuraron el comunismo y la democracia americana hacen que De Marchi incluya en su libro una frase terrible por pesimista. Es ésta: «Si la Historia enseña algo, su enseñanza es que no enseña nada».

Igual que Thomas Mann con su diario íntimo, el archivo y la biblioteca personal de Wilhelm Reich, rigurosamente sellados en su testamento, no podrán ser examinados hasta cincuenta años después de muerte, es decir, el 3 de noviembre de 2007.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

LO ANTIGUO Y LO NOVISIMO EN LA PICARESCA DE EDUARDO GUDIÑO

Extraído de una cita de Bergson va el párrafo siguiente de Eduardo Gudiño Kieffer (1935), en *Carta abierta a Buenos Aires violento.*

> ¿Te das cuenta? La risa puede ser una liberación, será por eso que a mí me resulta casi una necesidad, un modo visceral de evitar el anquilosamiento, la regresión, la pasividad; la «rigidez mecánica» que quiere imponerte la escalada de la técnica, la plácida domesticación «docente» (y asquerosamente «indecente») del acondicionamiento de la conciencia mediante la negativa a plantear los problemas, apoyándolos a través de los medios de comunicación masiva. En fin todo eso. Vos me entendés... (1).

Y eso lo aplicó ya a la novela *Para comerte mejor,* de 1968, y al *Fabulario,* de 1969. Lo aplicaría después a *Guía de pecadores,* de 1972. Pero también, su erudición sin pedantería, que lo hace soltar una cita de literatura antigua, media o contemporánea en medio del lunfardo, de las palabras gruesas, de la comunicación inmediata, oral, sin arte explícito de escribir (o con él), pero sí de hablar; de hablar, porque en Gudiño la función literaria se basa en la conversación o en el monólogo, en que uno siente que se le está hablando directamente sin repujos, sin remilgos, sin requiebros, como si todo saliera fácilmente. Es un arte de mago o charlatán de plazuela mezclado con docta sapiencia de viejo satírico, de farandulesco contador de narraciones picarescas y a la vez de poeta engolosinado con las palabras que almacenó y que le van saliendo en un extraordinario brote —que a él le parece de lo más natural— como si fuera una bomba que estuviera succionando y trasmitiendo agua al mismo tiempo.

La novela de Gudiño tiene que ver con la búsqueda del «ser» y el «estar», mejor diríamos del *existir,* de Cortázar. «Pensar en infinito. Verbo en estado puro. Sin expresar nunca, pero lo que se dice nunca, números ni personas ni tiempos determinados. Ser. Estar en el aire, en la nada, en el vacío, en la eternidad» —dirá Gudiño en *Guía de pecadores*—. Pero tiene que ver también con la búsqueda de la ciudad y sus habitantes y su destrenzado crepitar de palabras, a lo Marechal, el de *Adán Buenosayres.* Tendrá que ver con la preocupación por lo clásico y lo último dentro del porteñismo universalista de Sábato. Pero hay algo más. Y esa es la facilidad de su lenguaje (¿el ser Gudiño un post-boom?). El trasplante de su pensamiento a

(1) Gudiño Kieffer, Eduardo: *Carta abierta a Buenos Aires violento,* Buenos Aires, EMECE, 1972.

un conjunto de palabras que resuman el conocimiento de la calle, de la clase y de la casa; de las que uno no se asombra, no se ufana en repetirlas, porque cree forman el léxico común y corriente —así parece y muchos se equivocarán por esta prestidigitación— que todos sienten que es el suyo, aunque gran parte de los lectores no hayan leído a Quevedo, a Céline, al Arcipreste de Hita, a Rabelais, ni las fábulas que llegaron de Oriente a la Europa Medieval, ni tampoco conozcan ni la misa la media de Buenos Aires, sus lugares de trapacería, sus clubs nocturnos, sus pensiones, ni sus calles articuladas por un pretendido sabio urbanismo. La narrativa de Gudiño está más acá de todo formulismo.

En *Para comerte mejor* —es la ciudad que lo engulle— hay un personaje clave —que en parte puede ser el propio Gudiño— a quien lo acompañan su angel y su demonio (Mierdalín y Mierdalón). Sebastián pasará por todas partes y sentirá el hastío, el asco, la satisfacción de escribir como «catarsis», la persecución de la ideada Cecilia y el aburrimiento del amor real de Ana. La ciudad está llena de viejas solteronas al acecho del placer sexual, como doña Amparito; de jóvenes actores fracasados, como Robbie; de artistas del pueblo venidas del fondo de las provincias, como Flor de Irupé; y de todos los males de la civilización. Sebastián porfía por escribir a lo T. S. Elliot y Robbie quiere que escriba a lo «nacional», a lo argentino, mostrando la realidad... Gudiño la muestra riéndose, entristeciéndose, enterneciéndose —poniendo cara seria o burlesca— pero siempre con la agilidad de un lenguaje que emplea los más variados trucos: la imagen plebeya, la charla *snob*, el neologismo extranjero y el zarpazo del ridículo sobre el escenario inundado de poesía o de dramatismo o de prosopopeya o de vulgaridad: «Flor de Irupé toda sola sentada, sin conversar ni siquiera con Gardel, casi llorando o tal vez llorando del todo porque estaba en Buenos Aires, por fin en Buenos Aires, llorando porque nadie le explicaba claramente donde quedaba Radio El Mundo...» «Chau palmeras, chau Parque Lezama, chau Céline, a tomarse dos ginebras o tres o cuatro al hilo y a la cama, que total dormir es gratis» (2). Hay una hermosa carta de amor sin cursilería de Ana a Sebastián, que no se escribirá nunca. Pero también una cómica entrevista a miss Piel Dulce, que no se publicará tampoco, que destila la «cándida» hermosura de la ridiculez más absoluta. Y Mierdalín y Mierdalón seguirán haciendo de las suyas en el interior de Sebastián. Los epígrafes de la novela nos muestran los dos lados, las dos orillas de la novela de Gudiño; uno, clásico, erudito, amato-

(2) Gudiño Kieffer, Eduardo: *Para comerte mejor*, Buenos Aires, Ediciones Losada, 1968.

rio, de Catulo; el otro, de Macedonio Fernández, el hoy señalado precursor —*bautista* sin cabeza— en el estilo de los escritores argentinos del presente: «el lector seguido tendrá la sensación de una nueva manera de saltar: la de seguir al autor que salta». Y esto hace en mucho Gudiño. Pero también se recrea en el sentimiento del amor ideal y del amor por el mundo y las cosas. Amor con frustración, con desconcierto, con risa de payaso de circo auténtico.

Fabulario es más erudito, evidentemente. Pero no deja de tener la palabra inteligente, pronta, el equívoco como un chiste a medio decir pero explicable; y la moraleja popularizada. Las primeras fábulas están coleccionadas bajo el título de «Fábulas con amoralejas», como aquella de las monjas que tienen que huir del convento de claustro ante la presencia de invasores que serán violadores de todas ellas si no escapan; pero la hermana Fessue se queda cumpliendo su voto de clausura y sabedora del «martirio» que la espera. La amoraleja surgirá impiadosa: «Nunca dejes pasar la ocasión de guardar un juramento». En alguna otra poética terminará: «Las hadas existen, pero no tanto.» De valor asimismo poético será «La princesa lejana», con aquel pirata que cambiaba de actitud conforme cambiaba de nombre. El segundo grupo corresponde a las «Fábulas de la nochebuena española». Y entre las del tercer grupo, «para embrujados», hay una que lo aproxima a Borges: «Recomendaciones a Sebastián para la compra de un espejo», «... y se quedará allí, atrapado en un espejo vacío». (Las aproximaciones a Borges son muchas. En *Guía de pecadores*, hablando de Reyna —Buenos Aires— dirá: «Reyna al fin desde el principio de los tiempos porque a *alguien* se le hizo cuento que empezaste —Borges en «Fundación mitológica de Buenos Aires»—.) En *Beatrice* hay párrafos tan de Gudiño como aquél: «Sin embargo, según mis cálculos más o menos astrológicos, usted fue en sus encarnaciones anteriores un mirto, una liebre, una amiga íntima de Safo, un cántaro de Farnesio, un templario, una monja beguina y un atigrado melón cantaloup...» También podemos apreciar el estilo de Gudiño en «Belle»:

> Esta noche, solo en su pieza del Hotel Fiat (otro milagro de la Astef) se puso a pensar en el extraño encuentro y surgió de inmediato la sospecha. Muchacha de verde + cementerio + cita = cosa jodida. Resolvió no ir y se durmió tranquilo, pero a la madrugada empezó a soñar con los ojos verdes de Belle y eran tan verdes que para olvidarlos tuvo que recurrir a una edición viejísima (herencia de tata viejo, que era un bacán y estudió en París) de *La tentación de Saint Antoine*, en la versión de 1849. Al fin se durmió repitiendo una frase: ¿Si le diable a un corps? (3).

---

(3) Gudiño Kieffer, Eduardo: *Fabulario*, Buenos Aires, Losada, 1969.

La *Carta abierta a Buenos Aires violento* es una miscelánea de la urbe, con una permanente denuncia al malestar producido por una sociedad de consumo. Lo mueven la bronca, la impotencia, la tristeza, el desconcierto, pero también la risa que es «un estado de violencia». Las escenas se suceden como en una gran farsa revisteril. Pero es la realidad y su fotografía literaria.

Por último, *Guia de pecadores* (4) es una muestra muy expresiva de esa dualidad —lectura clásica y lenguaje pretendidamente popular— que hacen de la narrativa de Gudiño un ejemplo de novela totalizadora partiendo de la picaresca española. Los pretextos son diversas noticias policiales de la vida diaria bonarense. Las bases: Francisco de Quevedo, López de Guevara, Cervantes, López de Ubeda o Mateo Alemán. El resultado, una extraordinaria combinación de picardía, de alegre y triste condición con el lenguaje aquel oral —incisivo y bullente— en que uno siente la presencia argentina del interlocutor, hablándonos con el sistema plurivalente actual de cosas universales, de acontecimientos que pueden darse en cualquier parte del «globo», simplemente con dejo porteño que ofrece los matices originales a la búsqueda o conocimiento ecuménico del mundo. O mejor dicho, del submundo, donde se encuentran las posibilidades de conocer al hombre frente a la adversidad; ante la obsesión enfermiza de la adquisición de la fortuna; del chantaje burdo; de la desviación sexual; de la esperanza en la mágica desaparición de los males de la tierra; de la sinrazón presidiendo caminos razonables. Y la Reyna —Buenos Aires— gobernando majestuosamente ese imperio entre desgarrado y arlequinesco. Hay descripciones impresionantes, como la comprendida en el capítulo «Rara avis in terra», que se rompen en frases como: «Oh Dios, Diosito de mi alma, qué malo fuiste conmigo cuando me pusiste esto justo acá...» Se ha dicho mucho ya de lo «pintoresco» y lo «sórdido» de ese universo; así como de los antecedentes porteños en la literatura argentina que pueden haber iluminado a Gudiño, de la expresión de «milonga y malevaje» que puede haber en él. Pero no se ha dicho con énfasis del sentido clásico que lo domina, donde la literatura española anterior y la literatura universal del pasado y del presente sirven para una combinación tan afortunada de la manifestación literaria. Y cómo Quevedo es, tal vez, la obsesiva nota —meta, mirando hacia el pasado— de un camino de la prosa de hoy, como lo fuera de la poesía de unas décadas atrás de este siglo. Y alrededor de él, un conjunto de escritores, leídos y degustados, que brotan risueña o poéticamente

(4) Gudiño Kieffer, Eduardo: *Guia de pecadores en la cual se contiene una larga y copiosa exhortación a la virtud y guarda de los mandamientos divinos*, Buenos Aires, Losada, 1972.

en la gran comparsa de esta novela picaresca. En un trabajo presentado en la Universidad de Puerto Rico, 1972, por Asia de Rodríguez, se trataba de demostrar que Alfredo Bryce, a través de *Un mundo para Julius,* había empleado un camino inverso al de la picaresca, ya que se pretendía salir de un mundo cómodo y organizado donde está la picardía en salón grande para anclar en otra esfera. Gudiño emplea el camino tradicional —sólo que dentro de las circunstancias histórico-literarias actuales— de pícaros extraídos del submundo de Buenos Aires que pretenden entrar dentro de la vida burguesa, aunque inútilmente. Tal vez como inútilmente podría *Julius* escapar de su realidad agobiante. Ambos, en el terreno formal, han recogido en su narrativa todos los utensilios que les ofrece la técnica actual, pero ya usados sin intento experimental —como lo ya obtenido y conquistado— y englobados en un cauce multiforme de la literatura de todos los tiempos.

El péndulo de este siglo en la literatura se ha movido con mayor rapidez de la actitud romántica a la clásica, sí así pueden llamarse. De la destrucción violenta, con reflejos espontáneos y con halo adánico, a la construcción ordenada de un método de destrucción. De la vanguardia a la decantación de los años 30; de los sistemas del existencialismo salidos de la segunda guerra mundial a las *nuevas* formas destructivas que tienen mucho que ver con los antecedentes dadaístas, surrealistas, ultraístas, para encontrarnos otra y otra vez con formas originales pero que tienen un norte y un asentamiento en antiguas experiencias literarias, considerando que el hombre en todas las sociedades ha pugnado siempre, en el terreno del arte, por hallar una realidad y luchar contra ella.—*AUGUSTO TAMAYO VARGAS (Juan Manuel Polar, 150. Orrantia del Mar. LIMA. Perú).*

CHICHARRO Y EL POSTISMO

Por fin un libro que, si bien no cabe dentro de una botella, sale de uno de esos hallazgos tardíos; un libro que estuvo flotando en el olvido de la ignorancia. Acaso su espesor considerable acumula el entero mensaje de lo ha tiempo formulado y que buscaba su rumbo. Visible la cuantía, se descubren fechas en los textos, cuya calidad importa. Ahí está la sorpresa, en fin de cuentas; la de un salto insospechado desde la oscuridad obligada a una luz que, paradójica-

mente, deslumbra a otros. Pienso en la crítica de ayer corrigiendo hoy su ceguera. Con toda evidencia, esta súbita aparición de lo retardado venía siendo en nuestros días marcada por anticipaciones anunciadoras de algo mayor (1). El hecho mismo de la muerte del poeta, hace diez años, configuró los indicios de una rehabilitación póstuma.

Me cupo a mí ser testigo de excepción del origen y desarrollo de una obra admirable, vivida y compartida, en la compañía diaria, de cuyo conocimiento en profundidad se me alcanzan, además de sus méritos, las dominantes efectivas de su postergación. Idéntico destino, en lo externo, redujo el Postismo a pasajera anécdota, conforme a los juicios someros de sus contemporáneos quienes le reprocharon «ser más el ruido que las nueces». El Postismo pasó, como quiera que sea; en cuanto a sus manifestaciones concretas y objetivas, están llegando ahora, y nunca es demasiado tarde. No todo eran manifiestos y el impacto publicitario de dos revistas efímeras, *Postismo* y *La Cerbatana.*

La edición de *Música celestial y otros poemas* (2) recoge abundante material de estudio para restituir a sus justas proporciones una obra inapreciada por inédita y, en consecuencia, valorar el Postismo en completo, teoría y obra. Chicharro y el Postismo, en definitiva, nunca estuvieron separados. Por lo tanto, sea propuesto como material de estudio, en primer lugar, el conocimiento de «la obra de este poeta de un modo cuantitativamente importante», tal cual su compilador ha podido y sabido recogerla en libro por la primera vez (3). Esto es, la poesía, si se quiere comprender, en buena hora, el Postismo y Chicharro.

La crítica del Postismo no me corresponde a mí hacerla, aunque se me presente una ocasión de rever sus invertidos enfoques clarificados en la actualidad con una coherencia sin falla. Chicharro fue el máximo teórico del Postismo; la fidelidad a sus postulados no se desmintió a lo largo de su obra poética. En ello reside la originalidad chicharriana de expresión postista cabal por él mismo definida como siendo el tronco de un principio constitutivo: «Este poeta, que por orígenes es un "postista..."» (p. 22). Al amparo de esta óptica monista se hace posible en él derivar resultados múltiples y mixtos.

---

(1) Número dedicado a Eduardo Chicharro. Prólogo de Carlos Edmundo de Ory y epílogo de Francisco Nieva. Selección de textos y notas de Gonzalo Armero y Mario Hernández. *Trece de Nieve* núm. 2. Madrid, invierno 1971-72.

(2) Edición de Gonzalo Armero: *Trece de Nieve* (Libros de poesía, 1), Seminarios y Ediciones, S. A. Madrid, 1974, 347 pp.

(3) A excepción de *Algunos poemas.* Selección y prólogo de Angel Crespo, epílogo de Pilar Gómez Bedate. Carboneras de Guadazaón, El Toro de Barro, 1966.

Cuando expone el cúmulo de materiales empleados en su poesía, y da cabida en prioridad a los elementos «surrealistas», acaba negándolos explícitamente, en cuanto que su fijación aparente difiere del surrealismo poético; todo lo más, hace notar, encuentra correspondencias con el orbe pictórico de la misma escuela.

La presunta identificación del Postismo con el Surrealismo, que nuestros manifiestos refrenan y regulan, sin anular sus premisas, era ya determinada unívocamente por muchos observadores de la época, en función de la ambigüedad de similitudes. Todavía hoy, a la hora de formular el deslinde fundamental de «ismos» así confundidos, propende el exclusivismo de un común denominador enajenado en el Surrealismo como prestigio de lo congénito y, por consiguiente, base inicial del Postismo. Debe reconocerse, por indubitable, que los fastos y filosofía del Surrealismo superan en magnitud la tan fugaz existencia del Postismo en España, cuya obra arrinconada —hoy ya menos— indujo a sus detractores a negar su realidad palpable, vanamente expuesta en manifiestos. Superando el equívoco a estas alturas, cabe reanudar el hilo de las afinidades entre ambos movimientos, pese a la desigualdad de destinos. En este sentido, la semejanza más perfecta se encuentra en la copropiedad de mundos que, en sus respectivas orientaciones, distinguen sus variedades con la natural obediencia a realidades análogas, sin menoscabo de la primacía que ofrece lo histórico.

Más allá del tiempo y del espacio cultural en los que se suceden ambos «ismos», sus claras ambiciones coinciden fatalmente en un idéntico combate por la emancipación del hombre bajo el estandarte de la libertad y sus sinónimos. En lo que respecta al Postismo, la reciente publicación de los cuatro manifiestos junto a la obra poética de Chicharro (4), posibilita la confrontación de la teoría con la práctica, nexo necesario que no pudo presentarse en su momento.

Haciendo caso omiso de los manifiestos, sabidos de memoria, me sitúo en el terreno de una experiencia vivida, cuya perspectiva nos ofrece revelaciones aleccionadoras. No me es posible aquí evocar el vocabulario de la tribu como catalizador de todos nuestros principios básicos. En mi rápida *Historia del Postismo* (5), no entro en detalles del aspecto axiomático que respondía a la vida cotidiana del Movimiento. Eran sus valores imponderables, manifestados en un léxico espontáneo, sellando así nuestro compromiso con ellos. Porque esos apotegmas —lo mismo que la palabra «postismo»— dinamizaban

---

(4) El cuarto manifiesto postista, inédito, se publica por primera vez en esta edición. *Los tres manifiestos del postismo*, publicados en su día, fueron recogidos posteriormente en la edición preparada por Félix Grande: *Poesía (1945-1969)*, de Carlos Edmundo de Ory.

(5) *Poesía* (1945-1969). Edhasa, Barcelona, 1970, pp. 261-278.

lo que llamábamos «lo redondo del Postismo». Hablando entre nosotros, solíamos dilatar el vocablo hasta articularlo en abanico, y decíamos: «Nuestro plurilingüe Postismo» o «la lengua pluriforme del Postismo». Este cariz polivalente le confería su totalismo de pluralidades. La pretendida unilateralidad estético-literaria que todo «ismo» plantea, se veía pospuesta con el empeño de expansión en un vasto campo de posibilidades. El Postismo no venía después de los otros «ismos» para ir a la zaga de ellos, ni tampoco los refutaba; en el vacío ideológico del fonema se quería hacer tabla rasa de los ismos, teológicos o filosóficos, y literarios. El Postismo negó el sistema. Si se considera la reunión del prefijo y del sufijo que componen la palabra «postismo», se verá la inanidad de un presupuesto nunca definido por nosotros sabiendo que dábamos nombre a lo que ya existía desde siempre y que no hicimos más que descubrir. Tuvimos cuidado de despojar la palabra de historicidad, viendo en sus obras, nuestras o ajenas, un patrimonio de la Humanidad y un sinfín de modelos viejos como el mundo. Nosotros los enumeramos en el tercer manifiesto. Así cerramos el debate de los ismos habidos y por haber. Postismo quiso decir, en rigor, «último ismo» en lo histórico, y por antonomasia «fin de los ismos», estableciendo la fórmula de lo acabado. He aquí lo redondo del Postismo.

Gracias a esta síntesis sonora, abarcando los «ismos» antecedentes, anunciábamos el advenimiento de mediatas revoluciones espirituales futuras. Piénsese, si no, en el salto ulterior de la *contracultura,* tan allegada al Postismo donde se prefiguran ya muchos de sus datos. Ismo postrero indefinido, el Postismo no era un «ismo», sino un «umbral». Sólo hoy puede ser correctamente reconocido su papel de iniciador de nuevos tiempos. Porque el Postismo de 1945-1950, constituyó un puente entre los ismos europeos de vanguardia y las subsiguientes culturas del no-saber.

Bien es verdad que no tardamos en definirnos transpersonalmente y con carácter extraestético, en un sentido universal exclusivo: «... nosotros, que somos el hombre...» *(La Cerbatana,* núm. 1). Todos nuestros textos teóricos fueron dictados con la intuición de un porvenir abierto a nuevas formas de crear y existir. No es difícil, en efecto, conferir al Postismo un papel representativo entre los auténticos precursores de la conciencia creadora revolucionaria. «Hoy enseñamos sólo la cara. Mañana enseñaremos lo otro, que es "lo redondo del Postismo"» *(Cuarto manifiesto postista).* Breve y delirante este último manifiesto, resumen de los anteriores, escrito en común con la conciencia de nuestra soledad y que quedara arrinconado, era el grito del ave fénix. El presagio y la emergencia de nuevos tiempos se seña-

laba ahí con las imágenes apocalípticas, que resultan frases fáciles de entender por todos: «El hipo descomunal, el rostro de los desastres, el trono de los tumultos y de la libre expresión; ¡algo de la alpargata! Una cosa vaga es esto.» Pero nada podía ser ya vago desde el 6 de agosto de 1945. Hiroshima. Aquel grito nuestro clamaba la concordia en «el despertar de la aurora», anulando segregaciones y aboliendo fronteras entre los hombres. «Nosotros queremos la paz entre los hombres-tijera.»

Eduardo y yo hemos trabajado juntos durante años, cada cual en lo suyo o al alimón, sentados el uno al lado del otro a la mesa de un café o —ya de noche— sobre los lechos de su dormitorio familiar. Recordando hoy esta vida de trabajo creador en compañía, siento deseos de acallar la anécdota biográfica. Tengo cincuenta y un años; entonces contaba veintidós. Me fue dado conocer la obra de Eduardo Chicharro (hijo) a medida que salía de sus manos. Muy escasos eran sus lectores entonces y raras sus publicaciones en revistas. Mientras que algunos gozaban plenamente con la poesía chicharriana, aquellos otros que la despreciaban sólo veían en ella el mal gusto de un histrión....

A mi lado escribió todos los sonetos, y juntos, en Madrid y en Avila, trabajamos, llenos de entusiasmo, en los romances postistas del libro *Las patitas de la sombra*, que continúa inédito, recogiéndose tres de ellos en la edición que comento. Mi amigo decía que yo le inspiraba: «Comprendí que Carlos era, por lo menos, mi musa». Hay que comprender esto en su profundo sentido de simbiosis. Por eso escribió también en las mismas páginas de su «autobiografía» (6): «Fui su maestro. Con el tiempo él lo fue mío.» Es que, lo sabíamos los dos, la poesía fecunda a la poesía.

Pero Chicharro no era un lírico que se sintiera cómplice del ego. Aborreció el narcisismo y la anatomía intimista. El era un poeta épico y un gigantesco soñador de las cosas. El mundo concreto de la Naturaleza le apasionaba en extremo. Cuando la temática personal solicitaba su inspiración, lo hacía con una mirada distante o se acercaba a la herida con un escalpelo. Entonces podía hablar de sí despiadadamente, no sin temblor y asombro, encarando lo fatal. Su recato no escondía vergüenzas pudibundas, sino que reavivaba el sentimiento de lo infinitamente impronunciable. Su canto era más bien heroico y popular y extrañamente gnómico. Jugaba con el enigma de la palabra y la lengua del misterio nunca la profanaba. Su mundo era un mundo de la imaginación de mundos. Atacaba de frente los misterios de la

---

(6) *III* [*Autobiografía*]. De las notas escritas hacia 1959, pp. 338 y 335.

vida, sueño y sombras con un lenguaje directo. En términos escatológicos, siempre acosado por preguntas, describía paisajes del amor y del recuerdo como lejanas abstracciones, fundiéndose en el horror de vivir.

Yo lo vi trabajar cada tarde solo con sus papeles, sentado a una mesa de café de la Puerta del Sol, en medio del bullicio de la gente. No se entretenía ni los ruidos herían su oreja, acostumbrada a su propia melopea. Sabía yo que él estaba allí, en su labor de minero, sacando su saber de las madres telúricas. Me leía largas tiradas del interminable poema. Era su *Música celestial.* Me iba después, dejándolo allí solo entre el cielo y la tierra. Como toda música que no es oída por la gente, tuvo concienca de la suya, perdiéndose en las esferas. Y no sólo ese poema, escrito entre 1947 y 1958, iba a llevar el título de *Música celestial,* porque deseó que su obra entera se publicase bajo esa única denominación, síntesis de su credo en la poesía: *es grito en carne viva, es deseo insondable, balbuciente protesta...*

Aquí, en este inmenso poema, el poeta se pronuncia, como el sabio que no sabe nada, en nombre del universo y del hombre. Gritando a voz en cuello, deseante y balbuciente bilingüe —lúcido y onírico—, se abre paso en el laberinto de las tinieblas. Su canto-testimonio tiene la forma del movimiento, capaz de albergar en su seno voraginoso las visiones que voltejean, se mezclan, se entrecruzan y se separan tras emerger de la matriz de las metamorfosis. Sus pares se encuentran en aquellos otros visionarios de lo cósmico y de lo heroico mítico: Walt Whitman, Saint-John Perse, Fernando Pessoa. Errantes cabalgatas recorren el cerebro de esos inspirados de la gran partenogénesis, pariendo engendros de la soledad.

También había escrito cartas nocturnas a sus amigos (1950-1960) y también ahí resuena la misma respiración profunda; un don de las palabras danzando libres en espacios absolutos de la fantasía. Este es el lirismo de la imaginación y del entusiasmo, el único sueño de la razón que produce monstruos. Poeta, *monstrorum artifex,* según la definición de Plinio.—*CARLOS EDMUNDO DE ORY (545, rue Saint Fuscien. 80 AMIENS. France).*

NIETZSCHE EN SU CORRESPONDENCIA

El creciente interés por la obra de Federico Nietzsche es una constante desde comienzos del siglo a cuyas puertas murió. En realidad, pocos autores se nos han hecho tan imprescindibles como él, pocos han llegado a ser tan familiares para todos los que no encuentran particular consuelo en los saberes vigentes, sea en los principios incapaces de dar cuenta de sí mismos de la ciencia o en las aberraciones colectivas que se proponen como ideologías políticas. En modo alguno se limita el interés del pensamiento de Nietzsche a una simple reacción contra el positivismo de su época, como burdamente se ha dicho, ni tampoco debe ser asimilado a cierto tipo de «terribilismo» religioso, modelo Dostoiewski, cuyo alcance se agota en la doble constatación de la imposibilidad y la nostalgia de la fe. Ambas perspectivas son posiblemente ciertas, pero muy superficiales y limitadas en lo tocante a comprender exhaustivamente el poderoso y complejo pensamiento de Nietzsche. Aún sería más absurdo considerarle como un precedente teórico y una caución moral de los movimientos nacionalsocialistas y fascistas, cuya obtusa brutalidad ensangrentó el segundo cuarto de siglo y amenaza todavía la libre convivencia en los dos restantes. Nietzsche detestó el antisemitismo, el Estatismo (ésta era, precisamente, su mayor objeción a los socialistas), ese espíritu germano militarista y ordenancista que ha dado su sentido conversacional al adjetivo «prusiano», cualquier forma de anticulturalismo, etcétera... Su «*pathos* de la distancia» habría hecho que le horrorizasen las grandes concentraciones de masas y su independencia crítica habría impedido que se dejase embriagar por los aullidos de un demagogo en pleno baño de multitudes. Si ensalzó las estimulantes virtudes de la guerra, fue en el mismo sentido que lo hizo su maestro Heráclito, en el sentido de propiciar el conflicto de ideas contrarias como motor del pensamiento, no en el de recomendar la matanza; de sí mismo, que llevó la vida más recoleta y pacífica del mundo, dijo en *Ecce Homo* que era sumamente «belicoso», entendiendo obviamente aquí su disposición a la pugnacidad intelectual, su arrojo teórico y su falta de respeto a los tópicos tranquilizadores. En una palabra, si de alguien se puede decir con verosimilitud que, de haberlo conocido, habría detestado con todo su corazón el nazismo, ése es sin duda Federico Nietzsche.

El interés fundamental de la obra de Nietzsche es mostrarnos una forma de pensar diferente, contraria al sistema racionalista que alcanzó su máxima exposición en la lógica hegeliana. El pensamiento,

en Nietzsche, no se opone, sino que procura integrar la antigua facultad adivinatoria, el don profético y ese fondo instintivo, visceral, que subyace a nuestras concepciones teóricas más elaboradas. Nietzsche lanza el desafío de intentar pensar *fuera* de la razón vigente; pero ¿acaso existe una cordura que no sea acatamiento de la racionalidad establecida? ¿Puede conservarse la razón aun abandonando la Razón? Este es el desafío que Nietzsche aceptó con todo valor, con absoluta y arrojada honradez; si puede decirse que, en lo personal, salió trágicamente perdedor de su combate, no cabe duda de que abrió una inocultable fisura en la pétrea solidez del Sistema, por la que quizá nos advengan hoy nuestras menos infundadas esperanzas de liberación.

Entre las nuevas lecturas que han aportado aspectos muy enriquecedores a la problemática nietzscheana cabe citar a los alemanes Martín Heidegger, Karl Löwith, Jaspers y Eugen Fink, junto con las visiones estilísticamente menos tradicionales de los franceses Georges Bataille, Gilles Deleuze, Pierre Klossowski y Jean Granier. Pero la renovación del panorama de estudios nietzscheanos no se ha debido solamente a la virtud de nuevos enfoques interpretativos, sino también a nuevos descubrimientos y ordenaciones de los textos originales de Nietzsche, durante largos años bajo el exclusivo control de una hermana demasiado posesiva y entremetida hasta la falta de escrúpulos. A Karl Schlecta se debe la primera edición digna de confianza de las obras completas del solitario de Sils-Maria, a la que ha seguido la versión que hoy elaboran en tres idiomas los italianos Giorgio Colli y Mazzino Montinari, que será considerada definitiva... hasta que otros eruditos aún más minuciosos o más afortunados establezcan la próxima. Naturalmente, en cada caso, es preferible manejar los textos de Nietzsche más fiables según los expertos actuales, pero tal operación de limpieza de fachada no debe ser nunca confundida con una reconstrucción desde los cimientos del edificio entero, tal como algún pedante académico podría llegar a imaginar.

La colección «Maldoror», de las Ediciones Liberales, presenta ahora un volumen (*) de *Correspondencia* de Federico Nietzsche, que viene a unirse oportunamente a la publicación de gran parte de la obra de este autor en libro de bolsillo por varias editoriales, completando útilmente el panorama nietzscheano accesible al lector español. Las cartas de Federico Nietzsche son uno de los más emotivos y desgarradores testimonios de insobornable búsqueda en los linderos de los más profundos abismos del espíritu. Solitario, enfermo, pobre, privado del cariño de una mujer, de la comprensión de un

(*) *Correspondencia*, de F. Nietzsche, trad. E. Subirats, Maldoror, Las Ediciones Liberales, Barcelona.

amigo o de la admiración de los discípulos, Nietzsche trama en su dolorosa vigilia el mito fabuloso del «Eterno Retorno», la exaltación de la «Voluntad de Poder» y la profecía del «Superhombre». Lucha con editores que no le entienden ni le aprecian y carece casi de lectores: debe costearse con su propio dinero la edición en cuarenta ejemplares de su *Zaratustra* y no encuentra más que siete personas a quien enviárselo. A través de sus cartas, amistosas, desgarradas, petulantes o tiernas, se perfila uno de los espíritus más espléndidos y solitarios de nuestra modernidad. Constantemente se esfuerza por hallar simpatía, aliento, calor humano que le apoye en su viaje por las terribles e inexploradas regiones que ha decidido frecuentar. Como su *Zaratustra*, quiere compañeros, no discípulos. Conociendo el casi insoportable aislamiento de su vida, esta correspondencia alcanza un nivel patético, de cuyo influjo es difícil escapar. ¡Cuántas veces tendió la mano o se esforzó por abrir su corazón y mostrarse tal como era, tal como se había *resuelto* a ser! Por otra parte, la radical subversión que su mensaje aportaba a la forma de pensar vigente le hacía profundamente extraño incluso para quienes —Erwin Rhode, Franz Overbeck— con mayor afecto se acercaron a él. Desde las chispeantes o nostálgicas cartas de su juventud al laconismo enigmático de sus últimos mensajes, ya en plena crisis, firmados por «El Crucificado» o por «Dionisos», Nietzsche se mantuvo en su correspondencia como el extraordinario prosista que sus obras nos revelan. En cualquier pequeño detalle, contado con maestría, en el fulgurar de una fórmula feliz, se revela la garra de un escritor nato, agraciado para bien y para mal con un incomparable medio de expresión. Pero, sobre todo, late en estas misivas una *fuerza* auténtica e inocultable, capaz de trasmutar una existencia doliente, postergada e incomprendida en destino. Para cualquiera que quiera saber en qué ceniza terrible y en qué rescoldo ardiente convierte el pensamiento a un hombre, es indispensable la lectura de estas cartas de Nietzsche.— *FERNANDO SAVATER (General Pardiñas, 71. MADRID-6).*

DE CADIZ Y SUS CANTES

El concienzudo estudio (*) de Fernando Quiñones en estos últimos años ha hecho posible una nueva edición —más que nueva edición, nuevo libro, como él diría—, «distinta», si bien la orientación es

(*) *De Cádiz y sus cantes*, Ediciones del Centro. Madrid, 1974.

básicamente la misma, como es natural. Cumple así, por otra parte, con un gran número de aficionados que no habían tenido oportunidad de adquirir la primera, prematuramente agotada. Es, además, para los poco o nada iniciados en el Cádiz folklórico, un punto de partida para posteriores estudios.

Se abre el estudio con una introducción histórica de la trimilenaria ciudad, con abundantes apuntes etnológicos y folklóricos, sin desconocer los demás factores, sociopolíticos, económicos, en lo cual sigue bastante fielmente las directrices de Pidal y Sánchez Albornoz. Indudable acierto se apunta al asesorarse de ambos historiadores. Tal vez, eso sí, y no es que sea precisamente un error, se advierte desde este principio un acento chauvinista —como cuando habla de ritmo y compás, o en el caso de los tientos—. El entusiasmo que siente por su casi natal Cádiz es, en todo caso, justificable.

Pero en cuanto a la conservación del casco antiguo, conservación un tanto estática, nos parece necesario hacer una aclaración, y es que nos parece estéril que se conserven formas arquitectónicas, de cualquier tiempo que sean, si esas formas no se pueden apoyar en el ambiente que se quiere evocar. La arquitectura de ese modo será huera, vacía. Aun persistiendo la misma universidad salmantina, la misma casa de ensoleradas conchas, la catedral con un sabor más añejo cada día, nada me evoca a la Salamanca doctoral de Esperabé de Arteaga, Unamuno o Luis Maldonado. Tampoco nos parece del todo exacta la tesis, menos aún cuanto más tajante, de que no sea posible ni deseable una vuelta a la edad de oro del cante, porque, a nuestro juicio, esa edad de oro no se debe tan exclusivamente a que Andalucía fuese en aquel tiempo más «miserable»; en todos los órdenes sucede lo mismo: sería tanto como decir que no es deseable otra «Generación del 98», como si nos fuese dable creer que el momento por el que atraviesa España ahora es superior al de entonces. Gran parte de las motivaciones que originaron el cante del pasado siglo y principios de éste perduran hoy día, pues no cabe duda que expresa la idiosincrasia de una raza que, por fortuna, se conserva. (Para evitar malentendidos más o menos de buena fe, aclaro que me refiero a la raza que produjo e hizo posible a Séneca, el trágico cordobés, y no a la raza gitana.) Igual puede darse un Gabriel Macandé en 1897 que en 1950. Si en efecto no se da, las razones son otras. Porque si por utopía queremos un estado de cosas «feliz», no sería posible historiarle, quedaría en silencio —la gente feliz no tiene historia, ha

recalcado con acierto Simone de Beauvoir—. Mas el autor no ha querido llegar tan lejos y es forzoso pasar a otro punto.

En la segunda parte se enfrenta con pluma tan hábil como decidida con el toro del cante —perdón por el tópico—. Centrándolo y ajustándolo en su lugar, se prepara para defenderlo tal cual es, a pesar de los consabidos obstáculos, de forma viva y un tanto nueva. A veces, es verdad, puede arriesgarse demasiado, mas, si no, siempre nos quedará velada una completa explicación antropológica del fenómeno del cante. Pero, no desdiciendo en absoluto las anteriores palabras, consideramos que en algún fragmento podía haber arriesgado y aventurado un poco más. Todo dato que se busca documentalmente, cualquiera que sea la ciencia, es porque previamente se ha intuido, se ha imaginado, y no pocas veces se ha tomado por disparate. En mayor medida, pensamos, en la antropología. Muy contadas veces se ha hablado, pongo por caso, de los *cabarets* y prostíbulos como caldo de cultivo del cante. Esa trascendencia indudablemente ha existido y es necesario admitirla. En Cádiz, para poner el ejemplo del caso que nos interesa, ocupó un sitial preferente, según las noticias que hemos podido recoger, el *cabaret* de los Tres Reyes, en la antigua plaza de la Viuda. Sea o no grato, es interesante consignarlo.

Porque es hora de que nos apartemos, por otra parte, del excesivo tecnicismo que puede llegar a resultar nimio y trivial, casi bizantino, para ahondar con más profundidad en el alma y el sentido del hecho flamenco. Por eso juzgamos que ha elegido atinadamente el camino para desentrañar la gigantesca figura del Mellizo. Un hecho incontestable es que el cante no existe sin el cantaor, que éste conforma a aquél y que lo conforma según su propio concepto de la vida y según su propia tragedia. (Esa tragedia española, racial, que sintió ya el cordobés Séneca —hay quien aún cree, sin duda por las extrañas influencias de la escuela de Américo Castro, que Séneca estaba desprovisto de conciencia hispana; sería risible discutirlo— y Miguel de Molinos, el aragonés, Don Quijote y el descomunal Miguel de Unamuno, maestro de todos los que sentimos en la piel la fiebre, la religión y el rito, del hispanismo; los cuatro con idéntico sentido trágico.)

Un tema muy debatido actualmente es el de la participación del mundo intelectual en el mundo del cante. Como el autor también toca tema tan crucial, nos autopermitimos hablar de ello. Me parece insuficiente que exista esa pretendida afición de la intelectualidad que empezó «oficialmente» con el esfuerzo de Falla —nadie cree ya a estas alturas que a Lorca le gustara el cante—, esfuerzo que culmina en la organización del célebre concurso, más célebre, sin duda,

que positivo. Molina Fajardo resalta este acercamiento de la intelectualidad como el valor más notable. Y sirve para que «un poeta granadino como Federico García Lorca abandonara las iniciales sendas rubenianas para marchar, libre de influencias, por un populismo acentuado y de plásticas metáforas». ¡Entonces ya sirvió para algo! No me parece excesivamente duro pensar que la mayoría de esa afición de hoy al cante, tan sencillo, pero a veces ininteligible, se debe a una moda más, cuando no a algo peor. Fue incomprensible para Noel —no tan desconocedor del cante como cree Quiñones, según afirmación de Blas Vega— y fue incomprensible —es de suponer que se me disculpará la reiteración— para nuestro Unamuno, que, amante de Andalucía hasta un punto que se desconoce o se quiere desconcer, no supo captar esta faceta del pueblo andaluz, como bien demuestra en su primera conferencia en Málaga (creo que el 21 de agosto de 1906, pero cito de memoria). Afortunadamente existen en la actualidad visiones más ajustadas del fenómeno flamenco, como la de Francisco Lira y José Monleón, o la de José Luis Ortiz, por no citar nombres más conocidos, más acordes con esa realidad trágica de que antes hablábamos.

Pero sigamos, después de este casi impensado inciso, a comentar el estudio que nos ocupa.

Exceptuando entonces estas pequeñas omisiones, imputables ciertamente a una excesiva prudencia de todos los autores, la definición que hace de las características del cante gaditano, a más de simplemente aclaratoria, es sintetizadora de todo o casi todo lo que nos puede sugerir ese cante (pp. 110-112). Hace profundo hincapié en la tan discutida seriedad del cante de la bahía. El cante es, para nosotros, fundamentalmente serio, cualquiera que sea el cante, cuando el cantaor es serio, lo cual, aunque perogrullada, no parecen saberlo todos. En la exposición de cada uno de los estilos que revista, aporta documentación de primera mano, recopilando en parte el trabajo de anteriores tratados, en citas tan acertadas como ajustadas. Muchas veces, insistimos, con tendencia localista, *chauve*. En esa lista de cantes observamos la inclusión de las inusitadas gilianas, de las que poco o nada se sabe. Paralelamente al cante, los carnavales gaditanos influyen, aunque tal vez estén un poco ya en el ocaso, en el panorama folklórico de una forma concluyente. No muchas veces se ha hablado de este aspecto y su mención era insoslayable.

La tercera parte está dedicada a los intérpretes, divididos en tres partes más o menos diferenciadas. Como es natural, son las páginas más susceptibles de discrepancias. Además de la buena información

obtenida de cantaores y aficionados más o menos conocidos, falta quizá la aportación de otros aficionados antiguos, que han permanecido y siguen permaneciendo ignorados por los estudiosos, pero con la sapiencia que otorga el estar durante más de medio siglo arrimado al cante. La historia flamenca, por ser precisamente apócrifa, está repleta de lagunas, que en ocasiones se sustituyen con leyenda, haciendo de esa manera imposible la identificación de lugares, fechas, anécdotas y, en suma, de todo caudal biográfico. Las más de los veces hay que recurrir a la deducción e interpretación, con el riesgo indubitable de la gratuidad. Será difícil llegar a conocer con certeza la cuna de José el Granaíno, al que los aficionados y cantaores veteranos sitúan preferentemente en Sanlúcar, no en Cádiz. Para mayor desconcierto, sabemos que era uno de los mayores ídolos de la afición granadina. (La revista *El Cante,* Sevilla, 25 de diciembre de 1886, reseña la apuesta que se hizo en Granada entre los dos grandes de la afición local, Joselito el Granaíno y Africa la Peza.) Poco o nada se sabe de la personalidad de un cantaor de la talla de Francisco la Perla. Eso ya sin decir que tampoco se sabe mucho, a excepción de las actuaciones en público, de hombres como Santiago Donday, cantaor actual que vive en la misma casa que Gineto, al que, por no conocer, no le conocen ni sus allegados. Así es el cante, así es la gente del cante y así, por lo menos a mí, me gusta que sea, por las razones que ya hemos dejado dichas. Lo demás sería desvirtuarlo. Por cierto, ya que de Donday hablamos, un elogio sin reserva por su inclusión. ¡Ya era hora de que se acordaran de Donday! Me parecería tendencioso ignorarlo por más tiempo. Un comentario al margen, pero que puede ser de utilidad, es que Donday no es apellido, sino apodo, circunstancia que se le ha pasado por alto a Quiñones. El apodo es heredado del padre. Según me informó su hermano Antonio, los apellidos son Sánchez Macías. Y podemos decir que existe más de un círculo de aficionados en Cádiz que le tienen por el mejor cantaor gaditano de la actualidad —de entre los más jóvenes, por supuesto—. Tal vez nos atrevamos algún día a realizar un estudio más dilatado sobre este cantaor tan complejo.

Un poquito más de atención, a nuestro juicio, merecían el buleaero Juanito Villar —Juanito el de la Gineta, como se le llama allí popularmente— y, sobre todo, el excepcional Flecha de Cádiz, máximo exponente del cante gaditano contemporáneo, junto a Aurelio y Pericón. Evidentemente, no podemos aceptar que el Flecha sea «monótono».

En la última parte introduce una selección de 150 letras, algunas de las cuales poco conocidas o mucho olvidadas, definidoras las más de ellas de ese espíritu que Fernando Quiñones pretende demostrar.

Para terminar, el recuerdo de dos figuras recientemente fallecidas: García Matos y Aurelio.—*EUGENIO COBO (Calatrava, 36. MADRID).*

EL LEGADO DE BRETAÑA (1)

Los orígenes de la novela, de Carlos García Gual (2), es uno de esos libros que instruyen a la par que deleitan, por servirme del vetusto tópico aún en vigor. Uno de esos escasos libros que complacen por igual al lector profano y al erudito más conspicuo. El estudio se centra en torno al fenómeno novelesco en la antigüedad grecolatina, aunque no se eluden en sus páginas consideraciones de índole general. Ha venido a colmar —y es uno de sus méritos más relevantes— los numerosos huecos y lagunas que aquí y allá se hacen visibles en los primeros capítulos de *Orígenes de la novela* (3), el monumental trabajo de don Marcelino Menéndez Pelayo. Salvas las obvias diferencias de tamaño, propósito y metodología, honradamente pienso que la obra de Gual y la del estudioso montañés constituyen las dos aportaciones más valiosas de la literatura científica española a este apasionante tema en los últimos cien años.

Pues bien, continuando por este camino de aciertos, Carlos García Gual acaba de publicar un interesante volumen titulado *Primeras novelas europeas,* en el que se analizan las manifestaciones más tempranas del género novelesco en la literatura medieval de Occidente. Y todos los senderos de esta problemática conducen inevitablemente a una fuente primordial y común: la que alimentan las purísimas aguas del universo mítico bretón.

Pablo Tuffrau ha trasladado al francés moderno algunas de las joyas más preciadas de la literatura medieval francesa. Al frente de su magnífica edición de los *Lais,* de María de Francia, figura un sabroso *Préface,* del que traduzco a continuación un par de párrafos

(1) Carlos García Gual: *Primeras novelas europeas,* Istmo, «Biblioteca de Estudios Críticos», Madrid, 1974, 309 pp.

(2) Istmo, Colección «Fundamentos», núm. 26, Madrid, 1972, 399 pp.

(3) La edición más manejable es la del CSIC, cuatro vols., Madrid, 1962.

admirables y sumamente útiles para todo aquel que se acerca por vez primera a la llamada *Materia de Bretaña:* «Mientras la ruda sociedad del siglo XII se emborrachaba de su propia fuerza en las violentas canciones de los juglares, una melodía jamás oída se elevó a lo lejos desde la misteriosa Armórica; las almas se asombraron y apaciguaron; las damas, cansadas de los golpes de la espada épica, escucharon con delectación la voz extrañamente pura, ese arpa desconocida que fundía los corazones; una luz sobrenatural se insinuaba suavemente, transfigurando el escenario cotidiano de la vida; y el Sueño Céltico, cuyos orígenes y vías de aproximación todavía hoy nadie conoce, apareció en medio del mundo románico con su cortejo de hadas, de caballeros en busca de aventura, de amantes consumidos por Amor... Un Sueño que cantaba el país de hechizos donde las naves vagan sin piloto, donde hablan las serpientes, donde vuela el Pájaro Azul, donde las hadas se prendan de los jóvenes héroes y los arrebatan a la grupa de sus caballos hacia la isla remota de la felicidad eterna; un Sueño que, sobre todo, cantaba el amor, la fatalidad del amor, la embriaguez, la melancolía, la dulzura y la angustia de amar. Y sus versos delgados vertían en los corazones un filtro misterioso al que nada ni nadie podría expulsar ya» (4).

Carlos García Gual, helenista y profesor en Barcelona, se ha propuesto bosquejar en *Primeras novelas europeas* la inmensa y adorable silueta de Bretaña. Dicho esbozo es, de base, algo absolutamente desacostumbrado en el panorama intelectual español, tan poco dado a alentar empresas críticas de escasa raigambre a nivel nacional. Fuera de los estudios sobre novela caballeresca que llevaron a cabo, a más de don Marcelino, nombres tan ilustres como Gayangos, Adolfo Bonilla, Eduardo de Laiglesia o Emeterio Mazorriaga, estudios en los que no era difícil hallar alusiones y referencias a las antiguas sagas bretonas, pocos investigadores hispanos han acercado su quehacer científico al mundo de Arturo y de sus caballeros. Y es que en España la literatura caballeresca es un fruto tardío. Depende, salvo honrosas excepciones, de prosificaciones francesas asimismo tardías. Nuestro caballero no maduró su ideal cortés hasta los siglos XV-XVI, y entonces no era más que un simple anacronismo literario. Un hermoso libro de Martín de Riquer, *Caballeros andantes españoles* (5), informa puntualmente de este fenómeno.

Pese a la falta de tradición y escuela acerca de estos temas en España (sólo los romanistas, y en pequeña escala, se han ocupado de

---

(4) *Les Lais de Marie de France,* transposés en français moderne par Paul Tuffrau, L'Edition d'Art, H. Piazza, París, 1959, pp. I-II.

(5) Espasa-Calpe, Madrid, 1967.

ellos), Carlos García Gual ha conseguido un manual importante, a la vez informativo y hermenéutico, sobrio y un punto apasionado. Y es que la materia artúrica, vástago principal de la *Materia de Bretaña*, posee en su interior una considerable colección de resortes secretos que indefectiblemente conducen a un cierto tipo de lector o intérprete a la servidumbre más exquisita. Gual ha pulsado voluntariamente todas las clavijas. Su sensibilidad ha olfateado lo maravilloso. Y en el fondo de su «viaje» (todo contacto con la saga de Arturo tiene algo de adición alucinante) ha encontrado el talismán de la Belleza, el grial del más depurado Arte.

Viajar *hacia adentro* es iniciarse, trascenderse, pasar al otro lado del río. Una parte de la crítica afirma que, en todas las obras conservadas pertenecientes al ciclo artúrico, cada idea o palabra está impregnada de un simbolismo tal que la pura mensión de un nombre, de un color o de un aroma transmiten un mensaje a los iniciados. En cierto modo, *Primeras novelas europeas* es también un mensaje para iniciados: «Entonces los caminos de la aventura eran largos, casi infinitos. Pero los caballeros, peregrinos de una búsqueda apasionada, llegaban a tiempo a todas partes. No los detenían mares, vados peligrosos ni imposibilidades geográficas. Erraban a la ventura para alcanzar su destino» (6). A este respecto, me viene a la memoria un reciente párrafo de Jacques Le Goff, tan acertado en contenido como en expresión: *L'aventure, c'est la quête de l'identité. L'aventure n'est pas seulement épreuve, elle est plus que la prouesse qui triomphe du danger, elle est, suivant une formule que Köhler reprend à Locatelli, «recherche d'un bonheur perdu». Le héros courtois est plus à la recherche d'un avènement que d'un évènement. Comme le héros des contes de Propp, comme le Christ, il quitte sa famille —c'est-à-dire la cour d'Arthur— et part à l'aventure non pour se perdre mais pour se trouver. Quête dangereuse car, sur la route, il n'y a pas seulement les monstres, les pièges, les adversaires, terribles, il y a aussi le risque de se perdre* (7).

Continúa García Gual: «En las novelas de caballería el espacio no alberga distancias, sino prestigios. Allí están los prestigios del bosque, acechando en las espesas tinieblas, de la fuente mágica, de los castillos, espléndidos y enigmáticos, de los pasos arriesgados... Todo estaba impregnado de misteriosas incitaciones. Por los caminos se topaba el caballero con enanos malignos y jorobados, con encantado-

---

(6) *Primeras...*, p. 17.

(7) Página XVI del *Préface* a Erich Köhler, *L'aventure chevaleresque. Idéal et réalité dans le roman courtois*, trad. fr. de Eliane Kaufholz. Gallimard, Bibliothèque des Idées, París, 1974.

res y encantos de muy variado aspecto, con incógnitos peleadores de pronta y confusa acometida, con ermitaños venerables en medio del yermo para una confesión oportuna y, por supuesto, con esas gentiles doncellas de los castillos, hospitalarias y tentadoras. Desde luego que había en aquel entonces un gran número de estas doncellas, a las que había que proteger de alguna casual felonía y amar luego. Los vestidos de las damas y de los nobles eran de vivos colores: rojo, azul y verde; los mantos, adornados con ribetes de piel y piedras preciosas. ¡Cómo lucían en los torneos! ¡Y con qué emoción agitaba la dama desde la ventana más alta de la torre su irisada manga postiza para despedir a su paladín! En fin, los choques de armas batían un tremendo estruendo metálico, y las pasiones tenían un lenguaje fresco y noble y una inmediata ferocidad» (8). No cabe duda, después de leer esto, de que los «prestigios» de la novela caballeresca han fascinado también a quien lo ha escrito. Por otra parte, no es extraño. Es cuestión de sensibilidad, y Gual no carece desde luego de ella.

Hay mundos que apuñalan. Mundos en que la carne se abandona, deshecha y sangrante, como en éxtasis. Son los mundos del refugio, un valladar presuntamente inexpugnable ante la triste muerte diaria. Necesitamos esa cuchillada, llámese el agresor Mito, Epopeya, Cómic, Novela o Cuento Popular. Necesitamos el *star-system,* la cena litúrgica, el salón del automóvil, la velada de boxeo. Recuerdo al azar la completa felicidad que se desprende de una plegaria caballeresca, según un ceremonial de 1293: «Jesús, enséñame a ser generoso, a servirte como mereces, a dar sin cuenta, a combatir sin cuidado de las heridas, a trabajar sin reposo, a prodigarme sin esperar otra recompensa que la de saber que estoy haciendo tu Santa Voluntad» (9). Aquí es Jesús —Dios, Guenièvre y Amor de André le Chapelain— el medio infalible, la esperanza cierta del *chevalier courtois* para no perderse (como decía Le Goff) en la gran aventura de su vida. Dicho en términos de sociología literaria y con cierto regusto bergmaniano (en la metáfora del ajedrez): «Más allá del fantástico horizonte de tramoya se sospechaba que el Buen Dios y el Maligno Tentador jugaban una partida de elegante ajedrez. Pero en el mundo novelesco, los caballeros, peones de Dios, triunfaban siempre de los hechizos del Mal, y gracias a su arrojo se salvaba el orden social» (10).

El Tiempo, pues, se ha hecho tablero en el romance caballeresco. Es el Tiempo lúdico original, el Tiempo sin tiempo de los comienzos.

---

(8) *Primeras...*, pp. 17-18.

(9) Cfr. Philippe du Puy de Clinchamps: «La chevalerie», PUF, *Que sais-je?* núm. 972, París, 1966, p. 123.

(10) *Primeras...*, p. 18.

Dios y el Diablo enfrentan sus «prestigios». Su pugna es mágica, su duelo es un certamen de sortilegios. Al cabo vence el hechizo blanco, pero el negro continúa siendo hermoso. La victoria no es aquí la destrucción del contrario, sino una tregua de conjuros. Todo es terriblemente bello en esta Brocelianda encantada que puede ser un bosque o sólo un nombre con sabor a selva. Nunca el concepto de fascinación había adquirido un vuelo tan perfecto.

Geoffrey de Monmouth, un galés embustero, fijó esta vez las reglas de ese juego, del Gran Juego Bretón, y situó peones y tablero en Bretaña, entre árboles sagrados, agrupaciones líticas y topónimos célticos de pronunciación imposible. Arturo fue el espectro central de esta saga de fantasmas. Más tarde, la *courtoisie* francesa usurpará las brumas gaélicas, Chrétien de Troyes sustituirá a los *Mabinogion.* Será entonces cuando únicamente los adúlteros podrán pasar bajo el arco de los leales amadores aquel arco asombroso del *Amadís.* Sir Thomas Malory, ya en pleno siglo XV, describirá en su novela *Le Morte d'Arthur* —como señala Jacques Le Goff— el crepúsculo de los caballeros. ¿Volverá Arturo de su tumba en Avalon? La inscripción bien lo avisa: *Hic iacet Arthurus, rex quondam rexque futurus.* Regrese o no regrese, con él y con Tristán y la Dama del Lago, con Lancelot, Gauvain y Perceval tenemos por lo menos una inmortalidad asegurada: la que, orgullosamente atemporal, se deriva del contacto con sus hazañas míticas. La bellísima eternidad de lo nebuloso.

La función del «relato» tras el «viaje» es sedante, tranquilizadora. Tanto el chamán como el rapsoda, el bardo como el profeta, al recitar el mito, profecía o poema están liberando su alma del yugo impuesto por lo inefable. Ritman y miden lo prohibido, o simplemente anuncian, *desvelan* lo sagrado. Son transgresores del silencio primordial. A su manera, también Carlos García Gual ha regresado de un periplo iniciático y sentimental. Podía haber callado y, sin embargo, no lo ha hecho. La filología le ha dado el rigor expositivo. La sociología, el método. Su entusiasmo, la voz. Si unimos a ello la feliz herejía de una bibliografía sumaria muy aprovechable, el inevitable pecado de la síntesis y una casi imperceptible *pose* didáctica en la exposición, nos encontraremos con *Primeras novelas europeas,* una deliciosa aventura crítico-literaria en la que perderse es el verdadero hallazgo.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Jorge Juan, 31. MADRID-1).*

QUIÑONERO: «MEMORIAL DE UN (DUDOSO) FRACASO»

Que a un libro de quinientas páginas le sobren, por lo menos, dos no es mucho sobrar. El hálito corrosivo de esas dos páginas, que son las de su «preludio» o breve prólogo, se extiende también al título del volumen (*) y reaparece, aunque con muy otro y más convincente timbre, en su epílogo. Naturalmente, y como nos sucede con la de cualquier otra persona —sin excluir a las más próximas—, no conozco la honda, la definitiva biografía interior de Juan Pedro Quiñonero; ignoro qué frustaciones posibles, qué lances y circunstancias lo hacen prorrumpir en la dura, pero de todos modos jeremíaca, alocución individual que, después de la dedicatoria, abre este libro, y el espíritu de la cual contagia su titulación. Si niego la validez de tales título y prólogo, no es tanto porque no los dé por auténticos y valederos *en sí,* sino porque, lejos de resultarme adecuados, me parecen melodramáticos y hasta contradictorios respecto al contenido de la obra, de estos «montones de palabras —dice Juan Pedro Quiñonero— que se apilan en las páginas que siguen» y en ninguno de los cuales declara el autor reconocer su rostro. Las objeciones, como tal introducción, a esos patéticos considerandos del «preludio», pueden ser formuladas así: *a)* quienes habitualmente lo leemos, y aun tratamos, sí que reconocemos en estas páginas a Juan Pedro Quiñonero; *b)* no creo —si es que de ello se trata, de la merma personal supuesta porque «el azar me vendió a la usura profesional de la crítica literaria», afirmación muy seria por otra parte— que se oscurezcan aquí las probables y diversas capacidades del autor por el hecho de ser éste un libro de artículos y ensayos reunidos; *c)* y principal, porque el planteamiento y el resultado de su presente trabajo, aparte de útiles y relevantes, aparecen resueltos desde una perspectiva si bien se mira vitalista; entiendo que en absoluto congelada ni negra, no procedente de una visión tan pesimista acerca de la cultura y el arte, puesto que se basan en —y defienden a— sus actuantes papel y función.

Pero también parece inoportuno alargarse más sobre el título y sobre dos páginas cuando hay aquí tantas que examinar.

Aparte trabajos de excepción y, sobre todo en escritores jóvenes, los libros que se ciñen a agrupar textos y artículos redactados para la casi diaria batalla del periódico o de la revista, no suelen aportar

(*) *Memorial de un fracaso,* de Juan Pedro Quiñonero. Colección «Escalada», Editora Nacional, Madrid, 1974.

conjuntos demasiado interesantes. El de este *Memorial* es muy otro caso. Debidamente metida en cintura, la dispersión se torna aquí amenidad —en el mejor y más serio sentido de la palabra—; la variedad, orden; la multiplicidad de asuntos, tratados con diversos aire y extensión, aboca a una lucidez muy escasas veces amenguada. Las nutridas, y muchas veces exactas, invocaciones de Juan Pedro Quiñonero a infiernos, a la destrucción, a la locura, a la muerte, al terror o a la violencia no pueden, por otra parte, con el hecho de que venteemos y discirnamos en el escritor una posición y un talante digamos fehacientes, puestos (dolidamente o no) de parte de la luz, a salvo y más allá de muchos de sus sombríos temas y encaminamientos. En realidad, nos es bastante difícil, o más bien imposible, compatibilizar con —o anteponer a— esas negruras parciales el claro y fantástico desfile global de estas mil y una consideraciones en torno al arte y la cultura de hoy y de ayer. Después del ya aludido y patético preludio, Juan Pedro Quiñonero se abstiene notablemente de emplear desgarros «literarios»; cuando comparecen desgarros, éstos son de índole vital; pese a su carga de sombras, andan más en el clamor que en la conformidad, reniegan de algún modo mucho de lo que afirman o lo rechazan: *«Yo os preguntaría: si pudiésemos imaginar la muerte no como reverso de nuestra vida, sino como única certidumbre que sobrevive a nuestros juicios, esa materia que llamáis tierra o carne ¿no semeja a un cuerpo inanimado, cuya condición, más incierta que lo mineral, es lo más semejante a aquello que llamamos muerte?; y el hombre ¿no es una sombra que busca cobijo en sus propias alucinaciones?; y la vida ¿no es una ficción del hombre?».* Lo que ocurre, según creo advertir con claridad ahora, es que el autor tiene aún sin lidiar a uno de los más siniestros y acreditados toros con que todos debemos entendernos y que hiere singularmente a la larga rama de los hipersensibles: el toro del tiempo —quizá y en efecto ilidiable—, su vasto, demoledor aparato de cornadas, las repercusiones psicológicas del ciego y seguro ataque de su permanente embestida, cuando ésta se hace conciencia y, a seguido, sentimiento de impotencia: *«El 'ayer', el 'hoy', ilusiones para nombrar las averías de nuestro organismo.»* Y, según caigo en ello sobre la marcha, ¿no será esta justa pero inútil cólera *crónica*, este antiguo mal de los hombres, quien dicta tales prólogo y título, quien traza alguna de las grandes coordenadas generales de *Memorial de un fracaso?* Algunas de las grandes, sí; la esencial, creo que no. La esencial está, para nosotros, en el balance de esta animada y numerosa baraja de cotejaciones, pesos y conocimientos. Se trata en el libro de descifrar, o al menos de presentar, las figuras,

tareas y sentidos de la más promiscua serie de personajes y realidades culturales (ninguna ociosa) que nos hayamos echado a la cara en volumen desde hace mucho. He aquí a Antonio Machado próximo a Tip y Coll, a Platón —quien «nos robó su identidad»— y a Valéry junto a Buñuel o a Tapies, a Julio Verne junto a Nazim Hikmet, a Lezama o a Burroughs junto a Guimerá, Todorov o Ponge. Biografía, apreciación de su obra, adjuntas y súbitas incursiones temperamentales de su tratadista, objetivas y sutiles digresiones, tintas en sangre a veces, componen este trémulo y sin embargo sólido, informado edificio de palabras, en el que no deja de comparecer una fuerte vena personal más creativa que analítica, más sentidora que juzgadora, aunque sin mayor menoscabo de un fuerte rigor expositivo y estimativo, amante del dato y de la referencia justos. Pero es aquel *otro elemento, el temperamental, el que, para uno al menos,* hace de *Memorial de un fracaso* un libro destacable y especialmente estimable, provisto de glóbulos rojos, inmerso en el juicio objetivo, aunque felizmente distante de las heladas, pasteurizadas e insuficientes estructuras racionalistas a que este tipo de empeños nos tiene acostumbrados: el de Juan Pedro Quiñonero no es el simple, fijo, pedante y, por otra parte, falible ojo que todo lo atiene a su ángulo y convierte en un cobaya al objeto de su atención. Su actitud literaria renuncia, de entrada, a ese tipo de corto y aburrido todopoder; el autor está en medio de sus asuntos e interviene, grita, padece, ríe, protesta con bilis, acota con humor o aprueba con afecto, pero todo este vivo motor de participación no compromete un evidente lado de precisión y de certeras interpretaciones. Véase, por ejemplo, cómo el encarte de temas acerca de culturas antiguas tiene en el libro de Juan Pedro Quiñonero un signo de actualización, de calientes implicaciones en el mundo del presente y del significado que aquellas culturas, en cuanto tales, conservan respecto a la problemática —y, ¿por qué no?, también a la *gozática*— de nuestros días, o el papel en éstos de aquellas otras formas añejas de cultura que, por su índole o importancia, carecen de rigor de pérdidas sensibles, no precisan peculiares paralelismos con el presente y son tan quemantes o sugestivas hoy como ayer, atemporales. Un aspecto muy peculiar y reiterado en el libro es la condenación de las sociedades tecnológicas: el escritor prefiere los probables horrores de la Naturaleza y de los mitos a la gradual cualidad tan *racional* como mortífera del vivir supermecanizado y supercontrolado. He escrito *prefiere,* otra connotación de participante personalismo, y repito que acaso sea éste el más descollante rasgo de *Memorial de un fracaso:* su equidistancia del saber y el sentir, su mixtura de sangre y de sus-

tancia gris, que, a la hora de las grandes elecciones, tira más a lo duradero que a lo volandero y a la vida más que a la especulación y que al cojitranco juego del puro intelecto. Juan Pedro Quiñonero elogia, por caso, el indudable interés de la poesía cinético-visual, de la que hace una breve pero excelente historia, respeta su justificado y parcial fondo de nihilismo, encomia su significación y su refrescante poder de avance, para concluir afirmando que la poesía concreta «está limitando sus propias, toscas, elementales posibilidades de comunicación, aislándose del devenir histórico, olvidando que en poesía sólo la palabra, la historia, son materia de desesperanza y de posibilidad de comunicación»... La amplitud y candente área de sus temas, el temperamental abordaje de sus propuestas —en cuya expresión de algún que otro pasaje asoma a veces, de lejos, la casi ineludible cabeza de gigante de Borges— y su alta capacidad informativa hacen sin duda de *Memorial de un fracaso* un libro muy recomendable.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, 5. MADRID-20).*

SECO SERRANO, Carlos: *Tríptico carlista. Estudios sobre historia del carlismo.* Barcelona, 1973, 157 pp.

Un simple recuento de la bibliografía sobre el movimiento carlista resalta nítidamente la enorme distancia entre su trascendencia histórica y el tratamiento científico que hasta las más recientes calendas ha merecido. Con cierta generosidad en la estimación, no sobrepasará la docena el número de estudios que pueden servir de solvente introducción a las diversas facetas de un tema más rico en manifestaciones de lo que apresuradamente se suele considerar. Así, pues, no es de extrañar que la historiografía española carezca de monografías ambiciosas sobre el carlismo y de síntesis que franqueen con holgura unas discretas aduanas de rigor y objetividad. Aportaciones parcialmente meritorias, como las de Rodezno o las más precipitadas de Oyarzun, no llegan a situarse en dicho plano. A guisa de lo ocurrido con nuestra historia eclesiástica, tal vez la bajamar comenzada a experimentar por el carlismo como credo político movilizador de masas incite el interés de estudiosos y eruditos. El pasado sobre el que hunde sus más fuertes raíces el presente de la comunidad española recibirá con ello un impulso decisivo para su esclarecimiento.

* * *

El último libro de la vasta producción del catedrático de Barcelona es una buena muestra de la fecundidad e importancia del tema carlista cuando se trata desde perspectivas metodológicas a la altura de nuestro tiempo y desde cotas de serenidad. Momentos y figuras capitales de un ideario que imantó a lo largo de siglo y medio a extensos sectores del ruralismo y la mesocracia hispanas son objeto en sus páginas de un análisis documentado y penetrante, no exento en ocasiones de vivacidad polémica.

La etiología del movimiento y el punto de inflexión que para su trayectoria supuso la actuación de Carlos VII constituyen el núcleo de la obra del profesor Seco, que enriquece ambos puntos con materiales novedosos y sugestivos enfoques. Abordada inicialmente la primera cuestión hace ya algún tiempo, su reflexión actual permite al autor terciar en el debate suscitado entre Federico Suárez, Alonso Tejada y Torras Elías en torno a un episodio crucial de los orígenes del movimiento: la revuelta de los agraviados y el significado del *Manifiesto* de 1826, que le presidió y sirvió como plataforma ideológica. Inclinándose a favor de la hipótesis de trabajo expuesta por los dos últimos, Seco insiste sobre todo en el alcance del mencionado *Manifiesto,* al margen de su controvertida paternidad. En oposición a las conclusiones mantenidas más recientemente por F. Suárez con respecto al *Manifiesto,* el autor de la obra glosada ve en él un arma propagandística de primer orden, cuyo potencial negativo sobre el fernandismo sería devastador. Que sus autores fuesen aprendices de brujo o fervientes seguidores del infante Don Carlos carece —reiteramos— de relieve para Seco, atento sólo a sus secuelas y efectos, de innegable relevancia.

Sugeridor también se presenta el hilo conductor de la segunda parte de la obra. Un tercio de siglo antes de que el catalanismo hiciera acto de presencia en la vida pública española, un oscuro personaje denominado Beltrán Soler intentó cubrir con la bandera carlista un programa de corte semejante al apadrinado por los hombres del *Memorial de agravios* y *La tradició catalana.* Como es sabido, pocas cuestiones están hoy más desacreditadas en la ciencia histórica que la de los orígenes y precedentes de los grandes movimientos político-sociales. Sin embargo, la argumentación de Seco es convincente, hasta el extremo de asentar un jalón de indudable relieve en la andadura del carlismo decimonónico. La virtualidad del esquema que Beltrán Soler presentase al conde de Montemolín habría dado al carlismo una fisonomía muy distinta a la de su primera etapa. Sin duda, una monarquía carlista cimentada primordialmente en el Principado, según proyectara Beltrán Soler, hubiera cambiado radicalmente

el sistema de fuerzas sobre el que hasta entonces se apoyaba (1848). Fracasada finalmente la tentativa, los planes del inquieto Beltrán Soler quedaron relegados al terreno de lo futurible, pero no sin antes patentizar un estado de opinión digno de análisis para el estudio del catalanismo político. La filiación de éste no sería ya así fundamentalmente literaria y sentimental. Una de sus formulaciones doctrinarias más explícitas quedaría expuesta en los escritos dirigidos por Beltrán Soler al conde de Montemolín.

Contrariamente a lo sucedido con Valle-Inclán, Carlos VII no tuvo en el Galdós de los *Episodios* un entusiasta admirador. Excelente conocedor de la obra de don Benito (recuérdese su perspicaz artículo aparecido en el homenaje dedicado por *Cuadernos Hispanoamericanos* al gran novelista), Seco se muestra en su libro más cercano a la visión del escritor gallego. El duque de Madrid, retratado en *Tríptico carlista,* se ofrece como una personalidad señera, de hondo surco en la historia del carlismo. Del diario íntimo de Carlos VII, así como de otros de sus escritos estudiados por Seco, extrae éste la tesis de que el duque de Madrid se esforzó en una acomodación histórica del carlismo, acompasándola al ritmo de los tiempos, en particular en su programa eclesiástico. Como otros políticos ochocentistas colocados en cuadrantes opuestos, Carlos VII vino a ser de este modo el defensor de una vía media dentro del movimiento por él acaudillado hasta la escisión integrista. Esta descubrió las tensiones provocadas en el seno del carlismo por las posturas auspiciadas por el duque de Madrid, demostrando en último término la prevalencia en él de las posiciones maximalistas y, por ende, la radical inviabilidad de un centrismo en sus filas. Al igual que Maroto y Cabrera, Carlos VII moriría firme en su repudio de la fuerza doctrinaria del carlismo como instrumento y vehículo de una actuación política encarnada en la existencia real e histórica del pueblo español. Pero precisamente, como apunta con sagacidad Seco, en este «juego a la contra» estribó la más importante baza política del carlismo, que quedaría siempre como permanente reserva, a la espera de una hora que nunca llegó a sonar en la convulsionada convivencia de la España contemporánea.

Libro, pues, de obligada lectura para el estudioso del XIX, facilitada por las calidades formales de la prosa de Carlos Seco, cuya pluma posee el don de la evocación histórica en un grado difícilmente superable en el panorama intelectual de 1974.—*JOSE MANUEL CUENCA TORIBIO (Alvaro de Bazán, 20, VALENCIA).*

UNA INTERPRETACION DE JOSE DONOSO: «SURREALISMO Y REBELION DE LOS INSTINTOS», DE HERNAN VIDAL (1)

Este libro del profesor chileno Hernán Vidal es, si no estoy equivocado, el primer estudio en forma de volumen que aparece en nuestro país, dedicado a enfrentarse con la obra de José Donoso en conjunto.

Aquellos lectores que recuerden el catecismo sabrán que hay dos formas básicas de pecar: por acción y por omisión. La primera consiste en hacer algo indebido; la segunda, en no hacer algo que debía hacerse. El pecado de omisión es, en general, menos grave que el de acción, aunque en determinadas circunstancias (que ha de calibrar el confesor o director espiritual) puede tener una gravedad extrema.

Creo que el profesor Vidal ha cometido con este libro un pecado de omisión de los más graves. La circunstancia agravante es que su *libro es el único que sobre Donoso circulará entre el público durante* un período de imprevisible duración, y por ser la única información extensa sobre su tema dictará por algún tiempo un enfoque y una actitud.

El profesor Vidal tiene mucha razón en dar por sentado que la novelística de José Donoso responde a una clara actitud política hacia la situación socioeconómica de Chile y de cualquier país que se encuentre en caso similar. El autor de estas líneas ya lo puso de relieve al ocuparse de la aparición de *El obsceno pájaro de la noche* (2). Las novelas de Donoso no existirían de no estar su autor preocupado por la problemática política chilena (y del mundo en general, pues, como muy bien dice el profesor Vidal, una de las características de la novelística latinoamericana contemporánea es la capacidad de trascender la particular circunstancia a que hacen referencia para, sin olvidarla, posibilitar referentes no sujetos a las limitaciones de un tiempo y un espacio —negando así el folklorismo de la novela «criollista», contra la que reaccionan—; pero no es eso lo que las distingue y define. Con preocupaciones políticas se puede escribir bien o mal o no escribir. Cuando una preocupación política o de otra índole llega a ser tan importante para un escritor que se convierte en materia de sus traumas y sueños, se incorpora de tal modo a su biología, que está siempre, quiéralo y sépalo el escritor o no, dictando rumbos a su fantasía; está éste en situación de escribir obras

(1) Ediciones Aubí, Col. «Ensayo», vol VII.

(2) *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero 1972, pp. 169 a 175.

geniales dentro de una orientación política determinada, la suya. Se pueden escribir obras geniales desde la derecha o la izquierda o desde nada. Lo distintivo de una obra literaria es el cómo y no el qué. Pido disculpas por decir obviedades de este tamaño; parece que no están tan claras como debieran.

Que el profesor Vidal nos diga que José Donoso escribe con una obsesión socio-económico-política no es decir nada. Es como si nos dijera que Donoso escribe con un traje de pana y tiene los ojos azules. El pecado de omisión del profesor Vidal es no haberse ocupado para nada de lo que son las novelas de Donoso en tanto que obras literarias. No haberse ocupado de su lenguaje ni de su estructura. No haberse ocupado de lo que distingue a las novelas de Donoso de los miles de novelas que pueden escribirse y se han escrito desde similares presupuestos no novelísticos. En resumen: el profesor Vidal ha escrito un libro sobre José Donoso, y a José Donoso le tiene sin cuidado. Se ha limitado a extenderle un salvoconducto en el que hubiera podido ponerse otro nombre. Ha reducido a José Donoso a miembro indiferenciado de una especie. Su individualidad literaria se le ha escapado; no se le ha escapado, mejor dicho, porque no ha intentado entenderla.

Eso es un gravísimo pecado de omisión. Aunque, como ya he dicho, todo lo que dice el profesor Vidal sobre Donoso está bien dicho. Pero lo más importante no lo dice.

En la página 12 nos dice que «Donoso busca desbaratar la mentalidad estática que sostiene el orden social burgués imperante en el continente». Pues no, señor. Lo que busca Donoso es escribir buenas novelas. No busca desbaratar nada; que lo desbarate o no es otra cosa. Donoso busca concretar y apresar el contenido de su imaginación y su memoria; ésa es su lucha y su campo de batalla. El orden social se desbarata con las armas y con el dinero de las empresas multinacionales. Dígalo la reciente experiencia chilena.

Por otro lado, parece incurrir el profesor Vidal en un error muy frecuente en la crítica francesa, que hoy es *fruit de saison:* identificar la revolución real, la que se hace con las armas, con la que se hace dentro de la tradición de las estructuras literarias admitidas, renovándolas. Nos dicen los franceses que esas revoluciones son comunicantes y equivalentes. Dice el profesor Vidal que el vanguardismo y el partidismo tienden a un fin común en la actual circunstancia histórica latinoamericana (p. 21). De acuerdo, pero en distinto terreno. No vayamos a confundir las cosas y resulte que el monólogo interior es una variante de la guerrilla urbana.

No está claro, por ejemplo, qué quiere decir que «Donoso muestra una esperanza potencial para los jóvenes y quizá para las clases bajas». Podría estar claro, pero no lo está. Y además no importa. Tampoco está claro que Donoso pretenda, como dice el prólogo, ir «a la busca de nuevos moldes, nuevas estructuras, nueva sonrisa y nueva alegría del vivir». Eso suena, más que a Donoso, a Santa Klaus.

En algunas ocasiones el profesor Vidal, guiado por su instinto de lector, ha sabido apreciar algunas de las características propias y definitorias de la novelística de Donoso, pero no ha querido ocuparse de profundizar en el asunto; por ejemplo, la oposición Espacio Cerrado/Espacio Abierto.

Al profesor Vidal no le importa nada la literatura y sí, sin embargo, que «el mundo de *Coronación* está lleno de escepticismo sobre la posible superación de las limitaciones de la personalidad» y que «*El obsceno pájaro de la noche* ilustra el destino del intelectual pequeño burgués, que, en su compromiso con los valores de la sociedad burguesa, desconoce la capacidad reformadora del ser humano en la Historia».

El profesor Vidal nos habla continuamente del consciente y el inconsciente colectivos.

Que Jung le conserve la vista.—*GUILLERMO CARNERO (Bachiller, 6. VALENCIA-10).*

ADAM SCHAFF: *Ensayos sobre filosofía del lenguaje.* Ariel, Barcelona, 1973, 247 pp. Epílogo de Jacobo Muñoz.

«No cabe duda de que el problema del lenguaje se ha convertido en uno de los problemas centrales, si no *el* problema central, de la filosofía no marxista del siglo XX.» Lo que hasta hace unos años era para los filósofos sólo un instrumento de investigación, se ha convertido en un objeto de estudio y análisis. Y esto de tal manera, que en algunos sectores las disquisiciones sobre el lenguaje han llevado a hacer de la filosofía un mero análisis de las formas, puro formalismo. Todo, claro está, so pretexto de máxima neutralidad ideológica. Variante ésta «especialmente peligrosa y maligna del idealismo, que se camufla con su pretendido neutralismo frente a los problemas fundamentales de la filosofía y con la seudoerudición de su lenguaje formalizado». Frente a estos intentos propone Adam Schaff la elabo-

ración de «una teoría marxista del significado», y él contribuye con esta «investigación marxista del lenguaje».

Adam Schaff, con Rosa Luxembourg y Oskar Lange, son los tres mayores teóricos del marxismo polaco. No sólo teóricos. Han ocupado también cargos de responsabilidad en el partido (en 1955 Schaff llegó a formar parte del CC. del Partido Obrero Unificado Polaco). El papel de Schaff en el asentamiento y desarrollo reciente del marxismo polaco, desde su cátedra de filosofía marxista-leninista de la Universidad de Varsovia, ha sido, sin duda, muy importante. En la lucha de «la dialéctica» contra «el análisis» (moderna encarnación del subjetivismo idealista), Schaff ha dedicado especial atención a la filosofía lingüístico-analítica, con una intención decididamente crítica. Fruto de ello son sus libros *Introducción a la semántica* y *Lenguaje y conocimiento* (ambos, afortunadamente, traducidos al castellano, en FCE y Grijalbo, respectivamente). Y esta colección de *Ensayos sobre filosofía del lenguaje*, que comentamos. Escritos desde un marxismo ortodoxo y marchando hacia la «superación» (Hegel) de las filosofías analíticas, hemos de anotar en su haber, con Jacobo Muñoz (en el epílogo), la nítida línea de demarcación que ha sabido trazar entre las *técnicas analíticas* como tales y los *presupuestos filosóficos* (e incluso *ideológicos)* de algunos momentos del análisis.

De los seis ensayos que componen este libro, dos fueron escritos en 1960 (I. «Sobre la necesidad de una investigación lingüística marxista», y IV. «Expresiones imprecisas y los límites de su determinación»; en este segundo se repasan dos trabajos de la literatura especializada: *Vagueness*, de Bertrand Russell, y el ensayo del mismo título de Max Black; para Schaff, después de su magnífico análisis del tema y de la crítica del «lenguaje perfecto» está claro que «podemos y debemos aspirar a la precisión expresiva y a la exactitud de las expresiones utilizadas; pero debemos hacerlo de acuerdo con las necesidades que nos dicte el objetivo propuesto. Sin olvidar, por otra parte, que el aumento de la precisión de los instrumentos no constituye un fin en sí mismo. La exageración casi maniática en la búsqueda de una mayor "precisión" de las expresiones que utilizamos no resulta, en última instancia, menos perjudicial que la negligencia en el uso de precisiones inexactas y enunciados vagos. El peligro que acompaña al hábito de precisar las expresiones por el puro gusto de la precisión no acostumbra a ser otro que el de la absoluta esterilidad del pensamiento»). Los cuatro artículos restantes son de 1967, aunque tan sólo uno de ellos (II. «Sobre la peculiaridad del signo lingüístico») había sido publicado antes de que aparecieran en 1968 en Viena estos *Essays über die Philosophie der Sprache.*

No es accidental el reciente y creciente interés que los estudios lingüísticos están teniendo para los filósofos. El impacto de las ciencias naturales y de la etnografía, antropología social y sociología del conocimiento, junto con el desarrollo de la lingüística matemática y de la teoría de la información, han preparado y facilitado el camino para que el lenguaje llegara a ser objeto de investigación. Pero a la filosofía semántica, para la que el lenguaje es el único objeto de la investigación, se opone la crítica marxista, crítica concreta y no nihilista que Schaff realiza en el primer ensayo. A partir del lenguaje como *reflejo* de la realidad y de la unidad del lenguaje-pensamiento plantea Schaff cómo «es necesario abordar y desarrollar la problemática del papel activo del lenguaje en el proceso cognoscitivo dentro del marxismo...; es imprescindible emprender investigaciones empíricas sobre la dependencia del sistema de ideas y la concepción del mundo respecto al sistema lingüístico formado históricamente». Concluye este ensayo programático con una llamada a la colaboración de las diversas disciplinas competentes dentro del campo del marxismo en todos los países para unirlos en un propósito común de investigación, investigación que va en beneficio de nuestra filosofía y servirá de estímulo de nuestra lucha ideológica.

En los ensayos sucesivos se intenta aclarar algunas cuestiones sobre el lenguaje. Comenzando por el signo lingüístico, se pregunta: ¿Qué lugar ocupan los signos lingüísticos en la estructura general del sistema de signos? ¿Cuáles son las características específicas del signo lingüístico por contraposición a los otros signos? Tras definir lo que entiende por signo, concluye: 1) únicamente se puede hablar de un signo *sensu stricto* en la comunicación interhumana; 2) un signo sólo puede existir y funcionar en el marco de una lengua existente. Los signos lingüísticos son los elementos propios del lenguaje hablado, del que se sirven los hombres para comunicarse mutuamente. Y así enlaza con las tesis: *a)* unidad del lenguaje-pensamiento, ya que el proceso de pensamiento abstracto es siempre verbal; *b)* los procesos mentales y los de transmisión de ideas van acompañados de procesos lingüísticos; *c)* los signos extralingüísticos son signos de expresión derivada que supone su traducibilidad a signos lingüísticos. Se discute luego *de qué especie* son los signos lingüísticos. La cuestión de *l'arbitraire du signe* (Saussure), aunque no hay un vínculo natural entre la estructura fónica y el significado de la palabra, «ni el individuo ni la sociedad están en condiciones de transformar *arbitrariamente* los signos lingüísticos».

Tras destacar la «correlación entre proceso y estructura», partiendo de los intentos de codificación de las características del lenguaje

emprendidos por Charles F. Hockett, sobre todo *la double articulation* (Martinet), concluye con Kainz: «Ningún... grupo de seres vivos designados con el nombre de animales posee un sistema de mutuo entendimiento, que pueda considerarse lenguaje en un sentido pleno y propio...»

En *Lenguaje y acción humana* se echan los cimientos para la elaboración de una teoría de la ideología desde la filosofía marxista del lenguaje, partiendo de una idea simple, pero de radio bien dilatado: «los comportamientos del hombre, que es siempre un individuo social, vienen conformados por la vía del lenguaje o, lo que es igual, por la de la cultura, de la que forma parte el lenguaje. De ahí que se pueda y se deba influir en el comportamiento de los hombres con la ayuda de los correspondientes recursos lingüísticos, ya que «todo ataque a los estereotipos es un ataque a la ideología».

Pero, sin duda, el ensayo más interesante, profundo y sugerente es el último: «La objetividad del conocimiento a la luz de la sociología del conocimiento y del análisis lingüístico»; aunque el planteamiento le lleva al problema de la verdad, en el estudio se centra «en la discutida posibilidad de alcanzar la verdad objetiva en el proceso de conocimiento, dado el condicionamiento de éste por el interés de un grupo (sociología del conocimiento) y por la influencia del lenguaje (tesis de la relatividad lingüística)». El factor subjetivo del conocimiento tiene, pues, raíces sociales. Estas condiciones sociales son transformables y también lo es el conocimiento; así se plantea la superación de la subjetividad. Pero, y en ello se insiste mucho, esta relatividad de las verdades obtenidas en el conocimiento no se opone a la objetividad, sino al carácter absoluto de ese conocimiento. El conocimiento es de naturaleza objetiva, pero perfectible, es decir, relativo. «En el proceso infinito de superación de la relatividad del conocimiento mediante la superación de la subjetividad en él contenida hemos de habérnoslas con un proceso de acumulación del saber y de la aproximación a la verdad absoluta, que es, ciertamente, inalcanzable, pero que determina el proceso real de aumento de nuestros conocimientos y de la ciencia misma.» La solución de Schaff y el marxismo se nos presenta así como una plausible superación del «objetivismo» y del «relativismo» que invaden la filosofía y las ciencias sociales.—*LORENZO CACHON RODRIGUEZ (Gabriel Usera, 62. MADRID-26).*

LUIS G. SAN MIGUEL: *De la Sociedad Aristocrática a la Sociedad Industrial en la España del siglo XIX*, Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1973.

Resultaría difícil valorar excesivamente las aportaciones definitivas, a la formación de la España contemporánea, hechas por el siglo XIX. Una sociedad agrícola y estamental a principios del siglo, se convierte en una sociedad burguesa y preindustrial. El gobierno aristocrático y absolutista es reemplazado por un liberalismo conservador «obra de la aristocracia, aliado nuevamente con ciertos elementos de la burguesía» [17]. Se da el gran paso hacia el dominio tanto del estado como de la economía por la burguesía. El siglo puede verse como un proceso de revolución: la revolución burguesa. Asturias es un microcosmos de este fenómeno nacional (e internacional). Si bien participa en este movimiento, lo hace de acuerdo con sus propios condicionamientos históricos que no son, ni mucho menos, los mismos que rigen en otras regiones hispanas. Desgraciadamente demasiado a menudo esta individualidad asturiana ha quedado subyugada por el ya clásico defecto de «amadrileñamiento» o nacionalización de nuestra historiografía. La obra de Luis García San Miguel, al elucidar la difícil y confusa situación socio-política de la Asturias decimonónica, viene a poner un remedio, al menos parcial, a los resultados tan frecuentemente nefastos que esta tendencia suele acarrear. La revolución del XIX en Asturias no va a ser un fenómeno unilateral ni tampoco un asunto de intrigas en la Corte o pronunciamientos militares, sino una constante y velada lucha entre la aristocracia, la burguesía (a su vez dividida en varios grupos), la clase media y el proletariado; todos a la vez y por separado.

En la Asturias isabelina se divisan dos tendencias políticas predominantes: el moderantismo y el progresismo. El moderantismo animado sobre todo por la pequeña aristocracia parece ser más importante. Tiene por ideología el «intento de institucionalizar el conflicto con el progresismo» [34], concediendo una participación, si bien minoritaria, de la pequeña burguesía en el poder. No rechazan el liberalismo (como lo harían los carlistas), sino que apoyan todo cuanto refuerza la participación en el poder de la aristocracia. Verbigracia, combaten no la desamortización en sí, sino la manera de llevarla a cabo de manera que «los bienes desamortizados no vayan a parar a manos de la pequeña burguesía, su rival político del momento» [44]. El progresismo tiene bastante menos fuerza y, aparte de algunas figuras a escala nacional (Evaristo San Miguel, por ejem-

plo), sus miembros son gentes locales de segundo orden. El centrismo de la Unión Liberal, en cambio, iba a cuajar mucho más en Asturias, produciendo figuras como Posada Herrera y Estanislao Suárez Inclán.

Empujada por el desarrollo comercial y minero, que aumenta con gran rapidez debido a las reformas liberales de los años treinta y cuarenta, la burguesía empieza a definirse con más claridad y pujanza durante la Restauración. Y en este definirse se manifiestan los distintos tipos de burguesía: la comercial, de fortuna reciente, tiende a ser librecambista y antidemócrata; la indiana, que vuelve triunfadora de América, apoya al liberalismo conservador de Sagasta; la industrial, cuya riqueza viene de empresas familiares, no suele participar activamente en la política, aunque en el orden económico su influencia es muy importante.

Mientras el librecambio encuentra sus partidarios entre la burguesía comercial, los profesionales y los intelectuales, el proteccionismo es apoyado tanto por los terratenientes cerealistas como por la burguesía industrial, que sigue la línea establecida por la burguesía catalana. En cuanto a esta última, y por lo que respecta a sus obreros, no admite ningún tipo de organización proletaria. Reconoce la necesidad de ciertas reformas mínimas, siempre y exclusivamente cuando provengan de un paternalismo empresarial. Para ellos, el reformismo estatal no es más que una medida preventiva de los desórdenes sociales.

La burguesía naciente, junto con la aristocracia terrateniente, van a integrarse, cada uno a su manera, en las fuerzas políticas de la Restauración de forma que quede demostrado sociológicamente el hecho de que los del «turno pacífico» no eran «los mismos», como se ha afirmado tantas veces. El autor ve «una correlación entre el partido conservador y la alta nobleza terrateniente, por una parte, y el partido liberal y la alta burguesía comercial y profesional» [197]. Aunque estos dos grupos se repartían el poder, es demasiado atrevido afirmar que tenían los mismos intereses. El otro grupo político con cierta influencia fueron los republicanos. Su mayor apoyo proviene de un importante sector de la clase media en unión con ciertos núcleos proletarios. Su ideología se aproxima «a la de cualquier partidario actual de la democracia capitalista» [218].

En su esfuerzo por esclarecer la situación sociopolítica de la Asturias decimonónica, el autor utiliza varios métodos distintos. Junto con análisis coyunturales —lo más destacable de la obra—, incluye descripciones de familias asturianas que, aparte de su indudable interés anecdótico, a mi modo de ver requieren datos más

completos para servir adecuadamente a la tesis sostenida en el libro. Las coplas populares, las descripciones de la comida de los trabajadores, se encuentran complementadas con los informes de empresarios de la época acerca de las condiciones sociales de los trabajadores. También se incluye un interesantísimo estudio político de la obra de Leopoldo Alas («Clarín»), mostrando su republicanismo de derechas.

El autor quiere brindarnos una visión total de este mundo asturiano. Este propósito se logra. Aunque para conseguir un estudio más completo se hubiera tenido que basar en toda una bibliografía de trabajos monográficos que aún no existen. Por ejemplo, para estar verdaderamente seguros de la situación sociolaboral de los primeros agricultores-mineros asturianos habría que basarse más en fuentes parroquiales, municipales o concejales que en escritos de aristócratas filantrópicos, como el marqués de Camposagrado, o informes de industriales, como Pedro Duro. Esto no ha de verse tanto como defecto de esta obra, sino como señalización del camino a seguir para corregir los perniciosos defectos y deficiencias de la historiografía española decimonónica, que durante demasiado tiempo se ha visto en términos nacionales para perjuicio tanto de las regiones como para la nación en sí. Desde este punto de vista, esta obra es monográfica para la «historia española» y marca un camino a seguir para la historiografía asturiana y española. Su gran mérito reside en que es uno de los primeros estudios —fuera de Cataluña— que enfoca una región tanto en cuanto a ella misma como en su relación con la nación. Abre paso, no hay quien lo dude. Esperemos que otros seguirán la dirección señalada para que, al cabo de algún tiempo, se pueda escribir un análisis coyuntural más completo aún.—*DAVID REHER*

CHUMY - CHUMEZ, ENTRE LA VIDA Y LA MUERTE

Chumy Chumez es un hombre que ha sufrido en su carne y en su alma las disposiciones irreversibles de una cultura que desde hace siglos quiere hacernos creer que la realidad de nuestra vida y de nuestra muerte no tienen más que una forma idealista de ser concebidas y que los utópicos conceptos de libertad, felicidad o placer llevan en sí mismos las taras del pecado y la degradación.

Una cultura a la que se han enfrentado otros conceptos, pero que exigían también obediencia a sus principios... En definitiva, en sus dos caras, la cultura de una inevitable dependencia.

Pero Chumy es además un español de posguerra. Es decir, un hombre que ha sufrido la excepcionalidad de un período histórico, donde la batalla entre la vida y la muerte, la justicia y la injusticia, el desorden o la caridad, era la única forma de conocimiento. Sobre todo si esa etapa era vivida —como lo hizo Chumy— a una edad donde la reflexión no era posible. Chumy Chumez, como tantos otros españoles de su época, no comenzarían esa reflexión hasta muchos años más tarde, cuando ya no era sino un intento desesperado por deshacer la historia y renacer inmaculadamente inocente.

La obra creativa de esta generación (siempre que haya sido una obra auténticamente sincera) ha sido la de la convulsión y el desasosiego, por mucho que en ocasiones pareciera la de la tranquilidad pacífica. Y en Chumy ese desasosiego aumenta porque pretende nada menos romper sus ataduras, pero sin deber nada —ni aun en el mismo acto de romper— a su anterior etapa. Chumy, sin saberlo, quiere morir y nacer a cada momento.

Quizá por eso decidió ser humorista. Desde sus dibujos, desde una contemplación del circo de la vida de los demás (donde todos son aún capaces de creer en la trascendencia de lo que hacen), que le permite la caricatura, Chumy podía seguir reflexionando, asesinando y creando vidas para encontrar quizá un sentido a su inquietud. Pero siempre bajo la amenaza de no encontrarlo nunca. Y caer así en el vacío.

Si la inquietud del dibujante ha venido plasmándose a lo largo de toda su carrera, es en su obra cumbre, *Una biografía* (*), donde adquiere una dimensión plena. Porque aquí Chumy Chumez ha combinado la sátira habitual de sus trabajos con la crónica íntima; un desnudo de auténtica sinceridad, distanciado por la mirada de un escéptico.

El término «desnudo» es justamente el que más se aproxima al libro, aun cuando Chumy no luzca en él más que los términos que le han parecido más generales a otros contemporáneos suyos Planteándose la razón o la sinrazón de una situación histórica determinada, la validez o no de unos conceptos filosóficos, de los que tanto él como todos nosotros hemos sido alimentados. Lo admirable, sin embargo, de su trabajo es que en una época sofisticada y llena de presuntas sutilezas culturales como la nuestra, Chumy Chumez ha analizado el entramado de nuestra convivencia desde una postura exenta de intelec-

(*) Editorial Fundamentos, 1973.

tualismos, limitándose a ser «él mismo», es decir, a aceptar limpiamente su naturaleza y su estado de ánimo, sin adjudicarse teorías que no coincidan con su propio sentido común (si es que al ser propio puede ser común al mismo tiempo).

Pero de alguna manera el libro de Chumy Chumez se escapa a definiciones como la que aquí se quiere dar. Precisamente por ser un libro de extremada sinceridad, pero al mismo tiempo de enorme fantasía, el autor reclama del lector una postura idéntica a la suya, una especie de nudismo íntimo que le transporte entre las mil sugerencias de cada viñeta, de cada frase, de cada *collage*. Y aquí entramos en una de las más interesantes propuestas del libro: no se trata de una colección de dibujos, ni por supuesto de «chistes», ni de frases literarias, ni de «pensamientos íntimos», ni de montajes fotográficos, sino de una mezcla de todo ello, destinado a alcanzar una unidad propia. La que determina ese niño que sueña con su propio nacimiento y con su propia muerte, sin un conocimiento preciso del tiempo y del espacio, confundiendo su propia identidad de ser hambriento con la de adolescente reprimido, con la de adulto perplejo y sumido en la libertad interior («la más triste de las libertades»), con la de cadáver ignorado, único consciente de su muerte, que será una especie de nuevo nacimiento.

Esa unidad irrepetible de *Una biografía* no lo es sólo en la concepción que Chumy hace del mundo y de su propia vida, sino en la construcción formal del lenguaje. Es una película, una novela, una colección de fotografías, una exposición de dibujos, un libro de humor, mezclado todo en el talento creativo de Chumy Chumez, que bebe las aguas de Buñuel, de Eisenstein, de Velázquez, de Freud, de Unamuno, de Goya, de Gustavo Doré, de Wilheim Reich y, como todos ellos, de la época concreta que se vive —o se desvive.

Formalmente, en el libro se confiesa haber utilizado grabados de *La Ilustración Española, Le Petit Parisien, La Ilustración Artística, La Ilustración Ibérica* y otras publicaciones de finales del XIX y principios del XX, donde sus grabadores y pintores, «además de intentar pintar y grabar las cosas como son, representaban también las pasiones humanas».

Porque Chumy, desde hace tiempo, dice despreciar sus propios «monigotes», sobre todo si los compara con los de aquellos dibujantes que amaban su trabajo y querían representar en ellos sus pensamientos más profundos. Chumy se confiesa involucrado en un juego sucio de ofertas y demandas, en el que él acaba viéndose obligado a trabajar con el fin de rellenar unos huecos en los periódicos y revistas

donde colabora. Como tantos otros contemporáneos, Chumy desprecia su trabajo porque cree que en él no se refleja su angustia existencial, sus ideas más personales o su rebelión constante contra una situación inaceptable. Hay muchos que, como Chumy, llegan a creer en un momento que sólo con el grito diáfano es posible la protesta. Y luego resulta que el propio Chumy, sabiéndolo o sin saberlo, nos descubre su más frenética, apasionada y consciente repulsa de cuanto le parece indigno en nuestra existencia, a través de un trabajo que habrá quienes sólo califiquen de «artístico» o «cultural», pero que es, en realidad, una negación violenta del entorno, visto en profundidad.

Leyendo el libro de Chumy varias veces (porque es de esas obras que no acaban en una sola contemplación, sino que hay que volver a ella periódicamente), se pueden ir descubriendo nuevos matices, más apuntes del natural, que condensan mágicamente el fenómeno de la vida. De una vida tan amplia que casi empieza con la creación del mundo y que casi acaba con su destrucción, para volver a empezar y acabar de nuevo cientos de veces en la narración. Pero que no oculta las singularidades de la del propio Chumy, en la que un sinfín de cuestiones muy concretas (y no escamoteadas en el libro) han ido cerrando caminos y posibilidades.

En otro momento opinábamos que *Una biografía* es un ejercicio de respiración entrecortada, frenética y convulsiva, que explota vivencias calladas del protagonista del libro, visionario de su propia existencia, que va recorriéndola sin orden cronológico, porque pocas variantes hay entre el principio y el fin. Entre aquellos pescadores que ansían un naufragio para recoger los muertos y venderlos en la fábrica de conservas, y esos otros hombres felices e industrializados que han encontrado en la carne humana su mejor alimento, y que a base de perfeccionar el gusto han decidido que es mejor comerse a los hombres vivos antes que muertos. Ninguna variante entre las obsesiones edípicas de un niño de pecho y el adulto atormentado por «los corchetes de la moral, que vigilaban hasta las abluciones más íntimas por temor a que se confundiese el pecado con la higiene».

La desesperación que comunica el libro, creo que se orienta en este sentido. Conocer la propia existencia con cierta perspectiva, supone enfrentarse al hecho de que las vivencias íntimas no corresponden objetivamente a la evolución histórica. El conocimento del mundo no hace que ese mundo varíe, si a ese conocimiento no se le añade un mínimo espíritu combativo. La desesperanza de Chumy (que quiere jugar con un «triunfalista» y cachondo final feliz, con-

sistente en comprender cómo la contemplación por sí misma, sin ningún otro elemento activo, es algo aparejado con la muerte.

Dado que *Una biografía* se remite en primera instancia a una serie de obsesiones y problemas que se han venido considerando como exclusivamente españoles, como imposibles de interesar fuera de nuestro ámbito cultural, sorprende ahora cómo el libro de Chumy —traducido recientemente al francés, al italiano y al inglés, y con proyecto próximo de ser adaptado al cine—, amplía su perspectiva por caminos tradicionalmente cerrados a los españoles. Este comentario no es triunfalismo barato sino la constatación de que Chumy Chumez, con su meditación de *Una biografía*, ha penetrado en la complejidad de la existencia del hombre, antes que en unas claves privadas. Sin que por ello se haya visto obligado a prescindir de su propia intimidad.

Si al principio de esta nota situábamos a Chumy en la línea de una generación que tiene en común las vivencias de una etapa histórica muy concreta, sólo nos falta lamentar que sus compañeros de promoción no continúen este trabajo de Chumy (aunque algunos ya lo hacen) y nos ofrezcan sus testimonios irremplazables. Testimonios de un tiempo que, aunque se viva de cerca, no siempre se conoce en toda su complejidad.—*DIEGO GALAN (Bravo Murillo, 218. MADRID-20).*

FICHAS DE LECTURA

SAUL YURKIEVICH: *Poesía hispanoamericana 1960-1970.* Antología a través de un certamen continental. Siglo XXI Editores. Colección «Mínima». México, 1972.

La labor crítica y ensayística del argentino, avecindado en Europa, Saúl Yurkievich se encuentra ya consolidada con obras como *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana* y a través de sus ya numerosos trabajos en publicaciones periódicas.

En este volumen de la colección Siglo XXI, Yurkievich nos enfrenta a otra muestra de su preocupación por la literatura latinoamericana. Desapasionado y con miras al esclarecimiento de un conjunto de poetas y de sus obras encara con afán clasificador un período de indudable importancia. No debemos olvidar que es precisamente poco

antes de 1960 cuando se produce la gran eclosión de la narrativa sudamericana, hecho que incide en la difusión de la poesía de esos países, que durante un tiempo parece minimizada en la importancia que había gozado más allá de su contexto geográfico. En este panorama, un tanto desolador, en que había caído la obra de los jóvenes poetas sudamericanos y del que no escapaban unos factores de carácter mercantilista, surge el Premio Casa de las Américas, de Cuba. Con esto queremos dejar en evidencia la importancia de esta antología de poesía latinoamericana.

El trabajo de Yurkievich no reside sólo en la selección, sino las premisas planteadas ante una valoración de conjunto, en que cada uno de los once poetas van siendo situados a través de su obra en el contexto de su expresión, hasta desembocar en una visión totalizadora de la poesía sudamericana, sin desvirtuar ninguna de las diferencias o matices involucrados en las búsquedas y logros individuales.

El valor de estos diez años de poesía son decidores de la amplia gama de un proceso creador por parte de los poetas reunidos, lo que daba la medida del criterio imperante en la búsqueda de una realidad expresiva que el Premio Casa de las Américas puso en relieve a lo largo de este decenio.

No cabe duda que la obra de enjuiciamiento de Yurkievich se ve avalada —por decirlo de alguna manera— con la obra de los poetas antologados: Jorge Enrique Adoum, Roberto Ibáñez, Fayad Jamis, Alí Lameda, Mario Trejo, Víctor García Robles, Enrique Lihn, Félix Grande —que, no obstante ser español, su poesía se encuentra inmersa en la misma dinámica tensión expresiva que dimana de la casi totalidad de los poetas sudamericanos que componen la antología— Antonio Cisneros, Roque Dalton y Carlos María Gutiérrez.

La gran mayoría de los poetas mencionados y que se agrupan en el volumen por la contingencia del Premio Casa de las Américas —valiosa contingencia— habían ya llegado a un sólido estrato de su madurez expresiva y sus obras se encontraban firmemente cimentadas en el nuevo rostro de la poesía sudamericana. Esto no es, para la labor de Yurkievich, un hecho que hiciera más fácil su trabajo; los riesgos de valoración eran, por el contrario, más enormes, más susceptibles de la parcialidad en desmedro del valor de síntesis de unos caracteres y una realidad puestos en juego a la hora del enjuiciamiento de esa misma realidad y sus variados rostros.

¿Qué más podríamos agregar como reseña de este libro, sino reconocer y congraciarnos con su contenido? Con este comentario sólo queremos dejar constancia de la importancia de este trabajo de Saúl Yurkievich en su labor de antólogo.—*G. P.*

JOSE MARIA ARGUEDAS: *El Sexto.* Editorial Laia. Barcelona.

La publicación de esta novela en España viene a llenar un indudable vacío existente en el conocimiento de la obra de este escritor peruano, de tanta importancia en el panorama narrativo hispanoamericano contemporáneo. *El Sexto* se inscribe entre dos obras claves en la labor creativa de José María Arguedas, es decir, entre esa novela ya clásica en la novelística actual del Perú y de Latinoamérica que es *Los ríos profundos* y esa otra *Todas las sangres. El Sexto* es la resultante de lo que podríamos definir como una experiencia directa, y en este marco encuadra su desarrollo narrativo.

Los orígenes temáticos de la novela; los hechos que la motivan, remontan sus raíces a los años 1937-1939, época en que Arguedas, en esos años un joven estudiante de leyes sufre las consecuencias de su actitud de compromiso tomando parte activa en una manifestación en apoyo a la revolución española, que tuvo como escenario la Universidad de Lima. Ya había hecho suya esa actitud de denuncia, que le acompañará a lo largo de su existencia, la cual desembocará en el suicidio, hecho que restará el nombre de un escritor en plena facultad de búsquedas expresivas y uno de los exponentes más relevantes de la literatura y el ensayo latinoamericano, y a cuya personalidad tanto y tantos deben los más recientes narradores del continente. La novela *El Sexto,* gestada y decidida en 1939 ha de esperar dieciocho años para que en 1957 Arguedas comience a darle forma. Dieciocho años es un lapso temporal suficiente para que la experiencia inmediata, su reclusión en la cárcel del Sexto, que arquitectura la novela en su temática, experimente una serie importante de incorporaciones. La experiencia sufrida por Arguedas se convertirá sólo en el soporte de la narración, en la que se inscribirán una cantidad de otras contingencias vitales que permitirán a su autor elaborar el desarrollo de unas secuencias narrativas en que encontrarán sitio muchas de sus preocupaciones extraliterarias y más inscritas en el ámbito de la denuncia directa de unos condicionantes sociales. Esto no desmerece la novela de Arguedas, sino que la aparta de los derroteros expresivos de la mayoría de su obra. *El Sexto,* conteniendo estos valores expresivos, no podríamos vincularla directamente a *Los ríos profundos* ni a *Todas las sangres.* Los factores poéticos, que son el entramado de casi toda la obra del escritor peruano y que hacen que el mensaje de denuncia rompa su limitado cerco geográfico para alcanzar una fuerza que lo universaliza, no está presente en esta novela o se encuentra ofuscado por un sentido de más clara exposición de unos hechos concretos.

En *El Sexto,* Arguedas pretendió circunscribir al lector a la apreciación de un ámbito definido, dentro de una totalidad; quiso mostrar del Perú unos factores caracterológicos, diferenciadores y conformadores de la mentalización política en dos sectores sociales: el hombre de la costa, más sensible a las influencias exteriores, y el serrano, cerrado en los valores autóctonos. De aquí que la forma literaria que Arguedas adopte en esta novela sean las cargadas tintas y los nítidos trazos goyescos que permitan la identificación precisa de los caracteres expuestos.

La publicación de esta novela podría haber constituido un factor de falso enfoque de la obra de Arguedas para los lectores españoles, poco conocedores de la totalidad de su obra narrativa; felizmente antecede a la novela un prólogo-estudio del escritor Mario Vargas Llosa. En esta introducción Vargas Llosa nos presenta con claridad los pormenores de esta novela, demarcando sus logros y su intencionalidad expresiva dentro de la totalidad de la obra de Arguedas.—*G. P.*

RICHARD BURGIN: *Conversaciones con Jorge Luis Borges.* Tauro Ediciones, S. A. Madrid, 1974.

Nuestro Borges —queremos decir ese Borges escuchado y leído en castellano— no adquiere en estas conversaciones mayor perfil ni volumen autobiográfico del que ya nos es conocido. Esta publicación reúne unas dilatadas conversaciones entre el escritor argentino y un interlocutor inglés. Es decir, que la traducción no deja de ser para nosotros una especie de antípoda de lo que Borges es en nuestra lengua o lo que debiera haber sido en su sentido inverso.

El interés lógico que para un lector de habla inglesa pueden haber constituido las declaraciones de Borges se diluye un tanto en lengua española, ya que muchos, por no decir casi todos, los conceptos y acotaciones biográficas vertidos por el maestro argentino en torno a sus apreciaciones sobre la contingencia del hacer narrativo —en otras palabras, su vida y su obra— nos eran ya conocidos en las no pocas entrevistas y declaraciones concedidas por Borges en nuestra lengua, que es la suya, y cuya palpitación sintáctica se presiente, a pesar de su excelente inglés, en la versión original de estas entrevistas concedidas a Richard Burgin. No cabe dudas del espíritu borgiano del propio Borges respecto a los resultados de Burgin en sus conversaciones: «Richard Burgin me ha ayudado a conocerme a mí mismo.» ¡Oh Borges y su trama sutil de significantes!

Lo que no puede ser negado, al margen de las consideraciones anotadas, es que la publicación en español de estas entrevistas nos permite conocer una faceta de gran interés en Borges, y es la de cómo encara su proceso creador ante un interlocutor que tiende a transferir su personalidad a un público lector que, no siendo el de su idioma o el idioma de sus obras, matiza una serie de factores de indudable valor en sus obras y su quehacer literario. Como ha quedado claro, el contenido de este libro, publicado en su primera versión original en el año 1968, fue el resultado de una serie de entrevistas de Burgin con Borges, y en las cuales el escritor argentino puso como condición principal la del libre albedrío, tal vez adelantándose en esta forma a un resultado en que sus palabras le depararan la posibilidad de la sorpresa: la de un encuentro con un rostro interior desconocido. Este hecho se hace patente en el tono general que en algunas ocasiones roza lo confesional, causa que el espíritu de Borges sabe imprimirle a sus declaraciones sobre alguno de sus cuentos. Borges se adentra por sus propios laberintos interiores para hablarnos de sus preferencias literarias y de las opiniones ajenas en torno a éstas.

En resumen, he aquí para el lector de habla castellana un Borges que ha hablado en inglés y para un inglés y cuya traducción nos brinda una especie de vuelta de tuerca de la personalidad del gran maestro argentino. No dejaría de ser interesante, por ejemplo, traducir al inglés una de las entrevistas que Borges ha tenido en su propia lengua, que podría ser, entre otras, la sostenida entre Barnatán y Borges, sólo para citar un nombre.—*GALVARINO PLAZA.*

INDICE ALFABETICO DE AUTORES CORRESPONDIENTE AL AÑO 1974

A

B

C

CH

D

H

I

K

L

LL

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Y

Z

ABREVIATURAS UTILIZADAS

E. (Ensayos).
R. (Relatos).
P. (Poemas).
N. (Notas).
C. (Reseñas críticas).
B. (Bibliografía).
I. (Ilustraciones).

CIECC-184/74 *

CONCURSO EN HOMENAJE A FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS EN EL QUINTO CENTENARIO DE SU NACIMIENTO

EL CONSEJO INTERAMERICANO PARA LA EDUCACION, LA CIENCIA Y LA CULTURA

(Quinta reunión)

CONSIDERANDO:

Que este año se conmemora el medio milenio del nacimiento de fray Bartolomé de las Casas (1474-1566), misionero dominico, español, y obispo de Chiapas, México, llamado el Protector de los Indios o el Apóstol de las Indias por su apasionada e incansable defensa de los nativos del Nuevo Mundo;

Que su actuación empezó en Santo Domingo, donde fue ordenado sacerdote —Las Casas es el primer misacantano de América—, extendiéndose luego a Cuba, la región del Caribe y México;

Que abandonó el cargo de encomendero por considerarlo indigno y se convirtió en infatigable defensor de los indígenas, causando formidable oposición por parte de los intereses creados;

Que realizó numerosos viajes a España con objeto de conseguir modificaciones en la administración y mejoras favorables a los indios, haciendo ingentes esfuerzos para promover reformas en el sistema de encomiendas;

Que, aparte de su tenaz labor humanitaria y polémica en defensa de los indígenas, dejó dos obras escritas esenciales para el estudio de los primeros años de la conquista y la colonización españolas, incluyendo descripción de las tierras ocupadas y de su clima, así como de las costumbres de los nativos, a saber: *Historia general de las Indias* e *Historia apologética de las Indias* (inéditas hasta 1875 y 1909, respectivamente);

Que formuló en el siglo XVI, con su contemporáneo y compañero en la Orden de Santo Domingo, Fray Francisco de Vitoria —el eminente jurista y filósofo español, en cuyo pensamiento influyó—, conceptos sobre la libertad y la autodeterminación incorporados tanto en la ilustración del siglo XVIII como, en nuestros días, en la Carta de la Organización de los Estados Americanos, en lo que se refiere a la garantía de los derechos humanos;

Que Las Casas representa en esa época una de las más altas conciencias humanitarias de América,

RESUELVE:

1. Celebrar un concurso histórico sobre la personalidad y la obra de fray Bartolomé de las Casas, el «Protector de los Indios» en los primeros años de la colonización española, en el cual podrán participar no sólo ciudadanos de América, sino de todos los países del mundo.
2. Aceptar el ofrecimiento de España de contribuir con 5.000 dólares a las finalidades de este concurso histórico.
3. Otorgar dos premios «OEA-España» de 5.000 dólares a los autores de las mejores obras que se presenten y editarlos con cargo a partida de mandatos del FEMCIECC. Ambos premios podrán excepcionalmente refundirse en uno solo de 10.000 dólares en el supuesto que se especifica en la base segunda.
4. Encomendar a la Secretaría General la organización del certamen, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia.
5. Realizar el concurso de acuerdo con las siguientes bases:

Primera. El objetivo del certamen es honrar la memoria de fray Bartolomé de las Casas con motivo del medio milenio de su nacimiento, premiando el estudio histórico que mejor desarrolle un tema relacionado con su vida y su obra, destacando la repercusión que ha tenido su labor misionera a través de los siglos, en el continente, en Europa y en otras partes del mundo.

Segunda. Los premios se otorgarán con un diploma, y consistirá cada uno en 5.000 dólares, y en la publicación de las obras por la Secretaría Ge-

* Resolución adoptada en la Quinta Reunión del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Santo Domingo, 26 de enero al 1 de febrero de 1974).

neral, en colaboración con la Academia Dominicana de la Historia. Se obsequiará con 100 ejemplares de las ediciones a cada uno de los autores que conservarán la propiedad intelectual de sus obras, debiendo los países apoyar *las reediciones correspondientes, con un gran tiraje y a precios populares*. En caso de que el jurado estime que uno de los trabajos reúne méritos excepcionales, los dos premios podrán refundirse en uno solo de 10.000 dólares. El jurado calificador podrá conceder las menciones honoríficas que crea convenientes.

Tercera. Los trabajos presentados deberán ser inéditos y preparados especialmente para el concurso.

Cuarta. Los estudios podrán ser redactados en español, inglés, portugués o francés y deberán presentarse en seis copias cada uno, teniendo como extensión un mínimo de 250 y un máximo de 500 páginas, mecanografiadas en una sola cara a doble espacio y en papel tamaño carta (holandesa).

Quinta. Podrán participar en el concurso ciudadanos de los países de América y de otras partes del mundo.

Sexta. Cada concursante utilizará un seudónimo e indicará su nombre verdadero, nacionalidad y dirección en sobre sellado por separado, en cuyo *exterior deberán figurar el título de la obra y el seudónimo correspondiente.*

Séptima. El concurso estará abierto de 1 julio 1974 a 31 diciembre 1975.

Octava. Integrarán el jurado calificador cinco historiadores especializados en la obra de fray Bartolomé de las Casas, los cuales serán seleccionados por la Comisión Ejecutiva Permanente del Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Uno de los miembros del jurado deberá ser ciudadano de la República Dominicana, otro de México, otro de España y los dos restantes de países miembros de la OEA. Los miembros del jurado no podrán participar en el certamen.

Novena. La Academia Dominicana de la Historia actuará como secretaria del concurso y el secretario de esa institución como secretario del jurado calificador, con derecho a voz pero sin voto.

Décima. La entrega del premio se realizará en abril de 1976 en una de las sesiones plenarias de la Asamblea General de la Organización de los Estados Americanos.

Undécima. Los originales de las obras, que no serán devueltos, deberán ser enviados en la forma que sigue: Concurso en homenaje a fray Bartolomé de las Casas, Academia Dominicana de la Historia, calle Mercedes, 50, Santo Domingo, República Dominicana.

Duodécima. El jurado calificador se reserva el derecho de declarar desiertos los premios establecidos en la base segunda si las obras sometidas no reúnen, a su juicio, las condiciones exigidas, o no alcanzan los niveles de calidad e investigación que reclama la índole del homenaje.

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

PABLO ANTONIO CUADRA: *Cifar.*

JOSE ANTONIO GABRIEL Y GALAN: *Poemas.*

ANGEL ALCALA: *Sobre Arias Montano.*

FRANCISCA AGUIRRE: *Rosa Chacel.*

JESUS PARDO: *Richard Ford, viajero por la España del XIX.*

ALEJANDRA PIZARNIK: *Relatos inéditos.*

JUAN LISCANO: *De una a otra letra.*

ANDRES FRANCO: *El teatro de Baroja.*



PRECIO DEL EJEMPLAR
100 PESETAS



Anterior Inicio